

# حول المسرح

اختلفت الاصوات ببعضها وتشابكت الإنكار واستدارت الخطوط العامة للنقاش حول مراكز مقاربة انما ما عاد بالإمكان التعرف على وجهات النظر الخاصة عبر اندفاعات الحماسة وجملة التراجمات المبررة بمنطق الحجة .

... بعد ذلك استرخت ظهور الشباب ضد المساند المعقبة .

كانت فكرة ، اضافة شيء جديد الى دم البيان واضلاعها كالنفمة الطوح ، المتحفزة للانطلاق ، ولولا انها مكلفة بحراسة وتد حزين ، فغنت ساقها الى تحتها وتركزت لتطلعها حرية السفر .

شكل البيان ، جو البيان .. اسماء ، المواضيع ، الاهتمامات ، الذين يكتبون ، عددهم .. والخوامكانات الرابطة ، القوة المالية واستعداد الآخرين وتطوعهم فاعليتهم والمتابعة والاستمرارية .. و .. الخ وتلك كانت المشكلة .

لكنا لم نرجع وكانا يا عمرو لا رحنا ولا جينا .. فقد بات الاقتناع بضرورة البدء ، مشتركا . وكان البدء هو العمل . وكان العدد الخاص بالمسرح — بمناسبة الموسم الجديد ، وقدم يوم المسرح العالمي في اول مارس — هو بداية البدايات .

فحدثنا قلنا ورجوناهم وانظرنا ولم ياتوا .. وعدنا نناقش .. وطلبنا من جديد والاحاح منفر . لكنها ضرورة الحفنا . ولم ياتوا . لا يهتمون بالمسرح .. لا يهم . يريدون ان يساهموا ، او هم فاقدون للشيء ، ولكن لاهم من المهم اننا نقدم — اذ نشكر الذين تعاونوا — لذا العدد . وسنقدم آخر عن القصة وعن الشعر .. و .. الخ تلك كانت الحكاية .

فما الذي تنفيه اغلبية المواضيع في تناولها لمسرح خليج العربي ؟

هل هي ظاهرة تستحق النظر ؟ ام ان مسرح الخليج في الاساس هو الظاهرة التي تستحق هذا النظر ؟ وما تعني به ان هو الا الخاص بالدلالة . ان نجيب ، لننجيب ، فالبيان لا تعني بشئون مسرح الخليج ، وامتدني به ان هو الا الخاص بالدلالة ! المائق بالفكري والفني .. والمرتبب بالتناج والعمل . طريقته وغاياته ، التسايك بهوم الجماعة المكابدين اللازمة في حال دورتها . والمتنظرين .. حيث لا افسى من الانتظار للامل الاكبر والواضح ، والاعمق انفجارا من الواقع .

وبهذا الخصوص ، وما دام الحديث قد جاء عن المسرح بعد عشر سنين من نشاطه ، فسوف تشاغبنا الرغبة وتمعن ، حتى نسجل هذه الملاحظة .

في البدايات تفرقت بعض الاعمال بجديّة المعالجة ، واعتمدت بالبقعة الاكثر ايلاما من المشكلة فانسحب فيها نفس اقرب الى المساوية .. كان ذلك حصيلة للحماسة والقراءة المستمرة وما ياتي من القاهرة يوم كانت الاعمال .. فنا .

وعلى هذا لا مجال للحديث عن انصراف الجمهور عنها . في وقت لم يعد ان يقبل الكثير من الاشياء بعد . وأن لفتت انتباهه الاعمال الاكثر تبسيطا — فقد تعني هذه الكلية احيانا الاقتدار الى رؤية اجتماعية ناضجة — او الاكثر اضحاكا . على اننا في النتيجة لا نريد ان ندلل بان التجربة المسرحية تعني تجربة المسرحيين فقط . لقد تدخل الجمهور باستمرار ويستدخل في صياغة التجربة . وذلك ما يقع بالمسرحيين الى التجريب المتواصل .. حتى وصل بعضهم في هذه الايام الى شبه التوازن بين المضمون الاجتماعي والاسلوب الضاحك . في نفس الوقت الذي نستطيع ان نقول .. بنو جمهور مسرحي ، وعلى الاقل من حيث الكم .

وفي الاخير يبقى سؤال — بمناسبة هذا النجاح — هل سنعتبر تجربة الاستفادة من المسرح العالمي ، قاتلة ؟ بمعنى ان العودة اليها تتناقض مع هذا النجاح ؟ .

وماذا يعني التجريب ؟ هل هو شكل اخر في كل مرة ، ام انه يؤدي الى التراكم في مختلف هذه المعالجات الظاهرية وتوحيها الى معالجة نوعية تنصب على كيان المشكلة مثيره رؤى ابداعية شاملة حين تحاكم القوانين الاساسية في المجتمع والمتحكة في طبيعته تحولاته ؟

وبمعنى آخر ، هل ان هذا التحول سيتم بطريقة عفوية وتواتر طويلة المدى ام سيحل الوعي بدلا منها وتستغل الفرصة ؟

# قضية و ٣ وجوه

- ١ -

لن أخرج حين أقرر ان عبد العزيز السريع وصغر الرشود هما الاسمان البارزان طوال السنوات الماضية ولن اغالي اذا قلت انها الوحيدان في السنوات الثلاث الاخيرة فتقرير هذا ليس استجابة عاطفية او رغبة في المدح فقد سجلت في مقال سابق ملاحظاتي على الفرقة التي ولدت في ١٩٤٠م وعني بها مسرح الخليج ، وهما المعينان الرئيسيان !! انني اقوم الان بمحاولة استذكار لاهم ما علق في اذهني من اعمال مسرحية في السنوات الثلاث الماضية فلا اجد نفسي الا مشدودا الى ثلاثة اعمال هي « ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ » ، « ٥ » و « ضاع الديك » .  
واخيرا « شياطين ليلة الجمعة » .. التاليف لمي المسرحية الاولى والثالثة بالاشتراك بينهما والباقية من تاليف عبد العزيز السريع ، بينما تولى صقر الرشود اخراج هذه الاعمال الثلاثة .. فهل نملك الا ان نقرر هذه الحقائق ؟

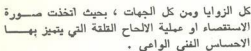
لقد استطاع هذان ان يحققا الصفات الاساسية للفن ، فقامتا على احساس تلقى ومرهف ، واخلاص في المحاولة ، وبذل الجهد ، واحترام للمشاهد ، فمهدا

لقد اتسمت اشد خطوط مسرحنا الوليد شهرة بنظرة جزئية وساذجة لكثير من مشاكلكنا ، واعتدت النظرة المحدودة القائمية على تصيد خطأ او موقف طريف ، وفي كثير من الاحيان كلمة خارجة تنتزع ضحكة بليدة . وهذه المسرحيات لا تنبع لقم الكاتب ان يتحدث عنها ، ويخرج بمداولها عن منطق العبارات الخرفي ليعسلط الضوء على جوهر القضية ، الفرصة الوحيدة له ، حين الكتابة عنها ، هي ان ينضم الى ركب الاقلام المطبلة او القسامة .

واذا كان الانسان يجد نفسه محكوما بهذا السيل من المسرحيات المخلفة والرتة فغرا وتاليا ونقيدا ، فان هذا لا يجب عن ناظرنا حقيقة الجهود الطيبة التي تجاوزت المشكلة المعائمة على السطح وحاولت النفاذ الى قلب المشكلة العميقة بنظرة كلية تمك وعيا وادراكا ، واندمجت الى مناقشة قضية المصير واثارت من القضايا التي يجد فيها كل انسان نفسه وحاضره ومستقبله ، ينحسب قضية وجوده كمواطن وانسان ، وبعبارة اخرى ارادت ان تقدم مسرحا يحرك الاعماق ، ويمتدح بها لتبقى المشكلة في الذاكرة دائما .

بسم:  
سليمان الشطي





في المسرحيات الثلاث كانت النظرة ذات طابع  
شمولي، مركزة على التواء وإن كان المحسر في كل  
مسرحية يخطف عن الأخرى. فالأولى قابلة للجمع  
الجديد بالجمع الجديد المتحدر عنه ، أما الثانية فقد  
كانت القابلة والكشف تسلط على نفس المجتمع ولكن  
من الخارج ، من نظرة مختلفة عن المفاهيم السائدة ،  
أما الثالثة ، فهي من الداخل للداخل ، فلم يبق إلا أن  
يواجه المجتمع نفسه . وفي ضوء هذا الإطار ستحاول  
أن نعرض للمسرحيات الثلاث ..

كانت أول محاولة للكشف تمثل نقطة الاحتكاك بين الأصل والاعتقاد ، بين ما كان وما هو كائن ، الجبل الكهوتي القديم يواجد تحركات الحياة الحديثة ، ومن خلال هذا التباين يتكشف بمقدار التغيير ومساره وتحدد الاتجاهات والتسليبات التي أحاطت بهذه المسيرة ، ان مبرحية ٤٤٢٢٤١ م . بم تعرض علينا بعث اسرة ماتت في عام ١٩٦٥ ، اى قبل النقط مباشرة تعود بتقريبها ومثلتها وتصوراتها وخسائنها وسلوكها البيومي ، وايضا تحمل معها صلتها بهذه الاسرة او هذا المجتمع فهي : الجد ، والاب ، والام والاخ . . لتختصر القول وتقرر ان البعث ما هو الا احياء نظام الحياة السابقة ووضعهم امام الحياة الجديدة ، فماذا يكون حين يستلم هذا الأصل بالجديد المكون ؟ .

ان هذه المسرحية انفردت بتقديم التفجيرات الحادثة على الاصل بفعل الجديد الذي اكتسبته حياة ما بعد النفط ، وتسلط الضوء ايضا على عملية الصراع الداخلية

منطلقات أولية نطلبها من العاملين في المسرح وقد تحققت عندها، وعندها نقول إن هذه الأعمال تُدركت احتراماً لمسرح المسرح والنقابة نقابة نقابة تجاوزت في تجربتها الثلاث هذه خطوط العبارة الضاحكة، أو الحركة المثرة إلى محاولة بنو الإحياء أمام المشاهد، فنفتت إلى فكره وبثت فيه حركة التفكير الواعي ليس نحو القضايا التفصيلية كهدف، ولكنها إثارة لفتنة بطلان هذه الجزئيات، تشرك معها كل الناس واضعاً يدها على الجرح قائلة: بل هو... إن هذه القدرة هي صورة المسرحي، بل هو عموماً، أما درجة التأثير فبغده مبروكه لكل عمل على حدة حسب طبيعة التجربة والقدرة على تشكيل المسرحية ذاتها.

تدخل أعمال هذين المؤلفين - وخاصة المسرحيات الثلاث الأخيرة - بين الجلد والعظم لتكتسب من الداخل بمسككة هذا المجتمع الذي راح يقنعه له حياة جديدة ، وأخذت تجوس في المسك الوعر غير متبالية بالمرارة التي تخلقه حين تجسد كل شيء فاذا الجوهر غير الظاهر ، والأزمة كامنة في هذا التوتر والقلق التامسكي في خلايا المجتمع الكويتي الذي راح يقنعه له تسكيلا يظهرها في سنوات النفط هذه ، وأخذ يرتب حياته على هذا القامع ، يريد ان ينسى ان هذا النفط شيء خارج عن ذات الانسان الفاعلة ، وأنه منهضي ضرورة لماذا يكون بعد . . .

ان هذه المشكلة تعرض لها بعض المحاولين ولكن على ضوء تقرير الواقع مباشرة بحيث ظلت الرؤية مقبلة بحثة لم نستطع ان ندق ناقوس الخطر كما يجب في الافئدة . أما السريع والرشود فقد حاولا تسليط الضوء على المجتمع من الداخل . وقد اتخذ هذا الكشف منطلقات متعددة أخذاً بعين الاعتبار تسليط الضوء على

ولعل ابرز مقارنة بين جبلين تلك المحاورة بين الحفيد والجد ، فيضع الآخر أمامه عناصر جيله الإيجابية ، وهي عناصر تقابل تهاها كلمة مبارك السابقة يقول « تسفيه جيلي يا قليل الحيا .. جيلي احسن واطيب من جيلك .. احنا ما نفغسل بالصابون وننحّن مثل الحريم .. ما نحسن شواربنا ولحاننا .. ما نخلعي حريمنا نركب على كتوفنا ، ما نقعد من النوم الضحي من النهار .. حنا ما سويننا منكم .. ما حطينا سيور لسراويلنا .. ما فرقنا روسنا مثل الحريم ووقفنا جدام المنظرة .. ما ركبنا سيارات وحطينا برادات ودغابات .. ما حائسنا الريادة والكسل .. حنا رجال .. رجال يا بروك .. دشينا البحر وركبنا على كل هول وخطر .. الرجال في وقتنا ما ياكل لقمته الا بعرقة .. قبل الرجال ما يفكك .. بس تشوفه تقول واتعم رجال .. مهر الحين ما تعرف الرجل من المرة .. انا وربيعي يا حمار .. ما يطبخ فينا واحد الا اسنلاه وقمنا فيه .. رخيخنا ما ياكله الضميم والقهر وحنا حواليه .. مهر منكم الحين .. كل واحدما همه الا نفسه كل واحد ياكل الثاني .. »

فهذه الاسرة المائدة الى الحياة ، بكلمات الاستغراب الصادرة عنها او ردود الفعل الطبيعية تشكل امامنا محاولة ازالة الصدا عن كل الممارسات البوذية ، والنظر اليها بواسطة عين لم تدجن بمسد ، لذلك نلتقط كل ما يخرج عن الاصل مهما يكن الراي فيه ، فهو من جانبها يمثل خروجا على الاصل وكفى .. وتتكامل هذه النظرة مع المواقف المتصاعدة عند شخصية « بو مساعد » - وهو شخصية من الجيل الماضي الذي عاشى هذه الحياة الجديدة - وقبل كسل شيء على مضض ، فهو يقول ساخرا انه يجيب المسال وهو قاعد ، يقول : « الحين تسند والغلوس تجيبك لعندك » ، وقد تزوج أخرى وحلق شاربه بكل ما يعني هذا عنده من معنى .

ان هذه الشخصية تتناول اطراف الكشف التاريخي لتعود مرة اخرى الى تلك النقطة الباقية في قرارة الماضي ، تزيل هذه الاسرة الطلاء من امام عينه فتجبر صراحتة فاذا هو يغوص في داخله ، الى اجزاء العلاقات

في المجتمع القائم ، لذلك تقبم مواجهة بين حذافير الماضي وتسميات الحاضر .. لقد اقام المؤلفان المسرحية على اساس من التوزيع الدقيق بين الشخصيات لغلبة هذا الغرض ، فالجد يمثل الماضي بحدته وصلابته ، وتمسكه الشديد بما كان ، بينما يقف مبارك على التقيض منه يمثل التطرف المثبت بما هو كائن وما يجب ان يكون حسب وجهة نظره .. اما الاب الذي اسلم قيادته لابيه فانه يرى في الحياة الجديدة شيئا لا بأس به ، فيقف امام سالم المتردد ، ويبقى كل من فضة والام كل واحدة منهما تحاول الاقتراب من الاخرى وتشدها في نفس الوقت اليها . اما سمود فهو ماضي هذا الجيل القريب كما كان يحاول ان يتسلل الى حياتهم بنفس السلوك من خلال ابن سالم الصغير ، وهو تذكير لكل من مبارك وسالم بطولتهما بما فيها من نزق .

ليس الهدف من هذا العرض تتبع خطوط المسرحية الفنية فهي عمل ناضج يحوي في داخله مجموعة من الخطوط يقوم على كل واحد منها هراصة خاصة . فالهم غنونا من هذا الكيان العام الذي لقابته ابائنا المسرحية ، فالاموات يكشفون الاحياء ، والماضي يهزى الحاضر ولا يشكل هذا - كما توهم البعض - انحيازا نحو ذلك الماضي ، فقد انتهى بكل ما فيه كججوع ، ولكن عملية التغيير كان لا بد لها من وقفة مثل هذه .

ان كلمة واحدة نثد من سالم تكشف لنا هذات الجديفة التي تعيش فيه الشخصية الجديدة ، فسالما لم يخرج عن حدود « تقريبا .. ربما » . فهاتان الكلمتان تحددان الاطار الذي يعيش فيه ، وينسحب في نفس الوقت على هذا المجتمع الجديد ، او على الاقل على هذا القطاع الذي تمثله هذه الشخصية . والذي لم يستطع ان يحدد موقفا واضحا ، فنجد ان سالما هذا يستجيب لكل المؤثرات ، ينصاع لاوامر الجد في نفس الوقت الذي ينساق وراء مبارك ولكن الى اين ؟ .

وعلى الجانب الاخر يأتي مبارك الذي تصدى لجدّه غيرفرض ان « يلعب الاموات بحسبتهم » على حد تعبيره ، ولكنه في المقابل لا يتقدم شيئا ايجابيا ، فالثورة مشروعة، ولكن اعدامه غايضة فنراه يقول لجدّه حين طرد الاخر خدم البيت « البيت كبير وحنا ما تعودنا نبسوي شيء »





عن جيله سجد فيها محاكمة لهذا الجيل ، وادانته لتهاوي العلاقة بين الانسان ، لن نتجاوز الصواب اذا قلنا ان المسرحية لا تحاول ان تنتصر لاحد بقدر ما تريد تسليط الضوء على خلجات هذا المجتمع ، لذلك يأخذ الحوار حول الاجيال اهمية خاصة ، وفي مقارنته تحديد لمسار هذا المجتمع على ضوء فهم الاصل ، وخاصة على هذا المستوى ، مستوى العلاقة الاجتماعية التي تمثل في مضمونها معنى حضاريا عميقا يقابل التفسيرات المادية الحادثة .

ان الحكم الاخير الذي تطلقه هذه المسرحية يأتي من الاختيار النهائي لهذه العائلة العائدة الى الحياة ، فعمود مرة اخرى الى عالم الموتى . وفي هذا الخروج تمثيل حي لانحصار ودفن السابق بكل ما فيه ، ولكنه في نفس الوقت يطرح معنى انصاليا وانقطاعا عن الاسل . ويبقى البديل الذي دافع عنه مبارك دفاعا حارا ، وقد ملئت هذه النهاية انتصارا له ، انتصارا على الواقع القائم .. ولكن هل يمثل هذا الانتصار مطابقة لحقيقة التطور ، وهل دفاعه عن المدنية يرتكز على اسس عميقة

في مجتمعه الذي شهد هو المرحلتين ، ماذا كان جد الاسرة المائدة هو المحاور الاساسي والناطق بلسان جيله لانه ينتهي اليه كلنا ، فان « ابا مساعد » يتكلم وهو يجلس في داخله معاناة جيل الوسط فينفذ الى المشكلة الاله من خلال معاناته هذه ، فليست القضية تمسك الجد بنظام المنزل القديم وطبيعة الاكل او حتى معرفة المخترعات الحديثة ، فهذا ابو مساعد من ذاك الجيل استطاع ان يتعامل مع منتجات المدنية . ولكن محك المناقشة في هذه المسرحية ينحو نحو المعنى الانساني البحت ، محاولة جس العلاقة القائمة بين الانسان ، وتحديد الرابطة التي تشد الاسرة الواحدة والمجتمع كله . فالمعلاقة الانسانية لا تعتمد فقط على التغيرات المادية الحادثة .. وقد تشكل احساسا معينا يتجسر عند « ابي مساعد » حين رأى ماضيه منتصبا امامه لذلك يأتي هذا الموقف مبررا في حوار ومعاتبة المطروحة ، يقول مخاطبا الجد « ابو شايح .. تكفون لا تمردوني .. شاقول انا شاقول .. انت رحتو وافتكينوا .. وانسا قاعد هنيه اشرب مر واكل شري .. اتو عليكم مثل اول » .. ويواصل الحوار مفصلا « تصدق .. تسلا .. سنين جاري اللي على يميني وعلى يساري هما اعراسهم ولا شفتهم .. وعيال عمي ما ادري عنهم من سنين — ما احد يدري عن احد .. ولا احد يفكر بالثاني .. كل يركض .. عيالي .. عيالي اربعة متزوجين وعندهم بيوت .. وكل واحد خيره اكثر من الثاني .. اذا زارونا بالواجب من موجب لوجب .. تشوف الواحد منهم كانه قاعد على نار .. مثل الصايح الذي ينظر الواردة .. الخ » .

ويقول ايضا في نفس الموقف « زمان الله يكافينا شره — الواحد ما يدري من اي صوب تجبه البلوى .. عندي خير وغلوس كثيرة — لكن ماني متهنين ولا متلذذ بيعيشني كل ما تفكرت فريتنا .. وبيتنا .. ذاك البيت ، خابر يا شايح — ابو ثلاث دويرات وحويش .. يا ان القعدة فيه بذاك الضحى حدر العريش تنسوي كل الفلوس وانا مرتاح البال .. خابر ذيك الناس .. ذيك الاوامد .. ما بقي منهم الاطشار » ..

ان هذه النصوص اذا وضعت مع حديث ابي شايح

قادرة على الثبات ؟ .. ويسؤال أكثر تركيزا : هل هو مجتمع يتعادل فيه تغير الماديات مع استيعاب المعنى الحقيقي لهذا التغير ، أتطور هو أو فتاع خداع ؟ .  
اسئلة تنتظر الجواب !!

— ٢ —

ويأتي الجواب من الخارج هذه المرة ..

إذا كانت المسرحية السابقة جعلت النقاش يدور بين الماضي والحاضر حول قضية المجتمع الكلية ، وسلطت الضوء على التغير المادي وإدانة الاستحسان الحضاري ، ودار هذا بين ما يمكن اعتباره مظهرا وهو الجيل الماضي وبين الأكثر تطورا المتمثل بالجيل الحاضر ، فإن مسرحية « ضاع الديك » تعاد النظر من جديد إلى نفس القضية ولكن من منظور مغاير تماما ، فبالرغم من العلاقة التي تشد يوسف إلى هذه الأسرة وهذا المجتمع ، فإنها علاقة ظاهرية ، فهو ينظر إلى المجتمع من الخارج ، هي عين غريبة منحرفة من كل تأثيرات الواقع المحيط ولكن من منظور مختلف ، أكثر تطورا من الأسرة نفسها . فهو يدين واقعها من منطلق أكثر تحررا منها ، ويتوقع عملية اختبار لنزوع هذا المجتمع نحو هذا الجديد . فهذه العين الجديدة لا تختلج عن عين أبي شايح ولكنها معتمدة على منطق متطرف .. لقد جاءت هذه العين من إنجلترا !! .. القضية هي القضية ولكن المحك جديد ..

يظهر يوسف فجأة ناهيا كما عادت الأسرة من دنيا الآبوات ، يعود هو من عالم النسيان . يكشف الابن أن ابنه من مطلقة التي تزوجها في الهند ، يعود من لندن بعد أن قضى معظم حياته هناك . ولعل المؤلف اضطر إلى هذه اللغة حتى يستطيع تجسيد القضية أكثر . فالمنطق القريب يفرض عليه أن يكون تدومه من الهند ، ولما كان هذا لا يخدم عملية الكشف المسرحية اضطر إلى هذا ليعود الينا يوسف انكليزي الروح والفكر والسلوك ، ولكن كويتي الجنسية لتبدأ عملية الكشف ..

تأتي جزئيات المسرحية كاشفة من خلال مغارقات النظرة المختلفة الأرضية الهشة التي تقوم عليها أساسيات هذا المجتمع ، ولكن بؤرة الضوء متمركزة

في هذه العلاقة التي قامت بين كل من يوسف وسارة ، وأشاعت هذه العلاقة إحياء بارزا في اندفاع سارة نحو يوسف ويلفت أدق أنهارها به واستسلامها له وفقداه لشرفها وما يعني هذا بالنسبة لهذا المجتمع . ان سارة تهلك نفس اندفاع مبارك السابق عجاسات النتيجة فقدان الشرف والكرامة . فهذا المجتمع لم يستطع أن يتقبل صدمة التغير ومواجهة الثمن ، ولم يستطع تقبل سؤال يوسف المستمر حين يضعه أمام أية مسلمة من المسلمات التي يؤمنون بها .. سؤال دائم : ليش ؟ .. يسلم على كل المواضع السابقة . فعين يوسف الفاحصة المتحررة تتسق مع شخصيته وبنائها ولكن الاضطراب يشعل الأسرة لأنها لا تجزو على المواجهة مع انه كان يدعو إلى ما كان يتوق إليه مبارك سابقا ، فهل يرفضون منتهى التغير ؟ ..

ان موقفا واحدا كليل بازالة القشرة الخارجية ماذا الواقع تناقش تام . يدور الحوار بين سالم ويوسف ويحاول الأول اتعاك الثاني بالزواج من سارة حفاظا على شرفها ، بينما يرى الآخر الاشياء من جانب آخر :

**يوسف :** أنت تقول كلام واجد ما افهمه .  
**سالم :** وهذه فعلا المصيبة — لعنوا دارك — سوسو خطيبيني واجبها من سنين وتجنني .

**يوسف :** « يستغرب ويندهش » .. أنا ما يعرف .. أنا ما يعرف — والله — أنا ما يعرف .. أنت ليش ما يتكلم — هي ليش بعد ما تتكلم — والله أنا ما يدري عجيب والله عجيب .

**سالم :** الحين مو مهم أنا — المهم الكبير لا يدرون وتصير عوده — لازم تدبر المسألة — تتزوجها وتنتهي القضية .

**يوسف :** أنا اتزوجها لا .. أنت تحبها وأنا اتزوجها لا .. أنت لازم تتزوج .

ونفس هذه المساومة تدور بشكل إحيائي ساخر بين سالم وأبيه حينما يحاول إخفاء موضوع النقاش الدائر بينه وبين يوسف سابقا ، فيجول الحوار إلى نقاش حول بيع وهي لسيارة يوسف الجديدة ، وواضح



ان الحوار مبطن بالسخرية لعملية البيع الحقيقية كانت تدور حول سارة التي رفض يوسف قبل قليل الزواج منها . وعلى هذا المنوال يتحرك الإيتاع حول هذه النقطة ..

ان منطق يوسف متناسق مع فكره ، فهو يرفض سارة لان سالم حببها ويرفض منطق الإيجاب ، لذلك يأتي قراره شبيها بقرار أبي شايح ، فكلاهما يفضل العودة الى ما كان عليه ، وتمثل هذه الحركة رفضاً مزدوجاً . ولكن الفارق بين الاثنين هو ان يوسف ينادرهم وهم أشد تمسكا به من يوم عودته ، وقد طعنهم في المصميم ، بينما كان أبو شايح يختار الموت بعد ان تكشف له تحطم القيم التي كان يؤمن بها ، وبرز له رفض المجتمع الجديد لكل علاقة تربطه به . اما يوسف فان الوضع مختلف جدا ، لقد ترك امرين مهمين : ترك اسئلته الحائرة في نفس الوقت الذي اثير لقائه بهم بمسألة اورثت حيرة ومراجعات كان لا بد منها .. الاخ يواجه اخاه وبينهما الشرف المطمون ، كلاهما عاجز عن ان يمد يده للآخر .

ان ختام المسرحية يشي بهذه المفاجأة ، ودلالة بينة على هذا الشرح الذي وقف منتصباً حاداً بينهما .

**الاب :** سافر يا خوي .. انحاش الكلب  
**ابو عبد الله :** اوه ( يسقط على المقعد والذهول  
يسيطر عليه )

**الاب :** سافر الكافر .. سافر  
**ابو عبد الله :** سافر  
**الاب :** سافر

**ابو عبد الله :** نوبه وحده

**الاب :** ما يبني

**ابو عبد الله :** سافر .. افاء .. سافر ( صمت )

**الاب :** ( تلقى وصامت )

**ابو عبد الله :** شلون ؟

**الاب :** ( صامت )

**ابو عبد الله :** شنسوى

**الاب :** ( صامت )

**ابو عبد الله :** البنت شلون ؟

**الاب :** ( يحرك يديه ويغمغم بكلمات غير مفهومة )

**ابو عبد الله :** وانا شلون ؟

**الاب :** ما ادري

**ابو عبد الله :** وسال ؟

**الاب :** لا لا يا خوي

**ابو عبد الله :** عيل شلون

**الاب :** ما ادري

( تخفت الاضواء وينهض ابو عبد الله يدور على المسرح دورتين ثم يقف قبالة اخيه الذي يقف ، ويمسك كل منهما الآخر ، يتقابلان .. وبعدما يترك كل منهما يد الآخر ويستديران لبعضهما وكل منهما يخرج من جهة . صمت .. الخ )

لقد ترك رحيله اسئلة الضياع والفضيحة ، اما الاخوان فقد ادار كل واحد منهما للآخر ظهره ... فماذا بقي ؟

— ٤ —

كان لا بد من فصل ختامي لهذا الموقف الواحد ، لا بد من تحديد القضية من الداخل ، ان اوان المصارحة الحقيقية دون انتظار لهاجس تديم او هزة القادم من الخارج . لذلك كان لا بد ان تفتح الستارة من جديد على هذا المجتمع .. لماذا هو هكذا ؟ .. وليس من الغريب ان يكون المنطق من « شياطين ليلة الجمعة » فالاسم والدلالة لا تخفى على المشاهد ، اما المعين التي تقوم بالاكشفاف فهي عين زيد وعبيد ، هي انا وانت ، هما المعينان في كل راس منا حينما نسلطهما على ما حولنا فاذا الكل باطل وقبض ريع كما يقول صاحب نشيد الانشاد !! ان « شياطين ليلة الجمعة » ليست

العرض في هذه المسرحية الأخيرة .

أن المؤلفين لم يخفيا أهدافها ، بل انها حاولا ان يجعلا الخيوط في ختام المسرحية الأخيرة في اللوحة الفنية ، ففيها تمسك بالجوهر حينما راح النغم البحري يسجل انغاما متجاوبة واشيا بالدلالة الكائنة في داخل العمل الفني كله ، وقد قدما « كويت العرب » في انقى صورها لا تقبل الا العالين رافضة المال الذي يأتيك وانت جالس حسب تعبير ابي مساعد ، رفضت السيارة والمارة لانها مظهر دون معنى ، ان مهمها ازالة هذا التناقض الذي سلبت المسرحيات السابقة الضوء عليه بينما تقصت لوحات هذه المسرحية الجزئية فجعلتها بناء متكابلا .

سليمان الشطي



لوحة من لوحات العرض بقدر ما هو اسم حقيقتي جامع . قليلة الجمعة هذه هي هذه الكواليس التي تنظر فيها كل الاشياء ويبقى المخدوعون يعتقدون وحدهم ان نور السبت والاحد وبقية الايام كاف لاقرار كل شيء في مكانه . ان السخريه ثاني ايضا من تحطم قناعات ابي شايح الذي كان يمتدق قديما ان ليلة الجمعة مباركة تصعد فيها الشياطين ، فان هذا الاعتقاد قد دفن معهم ، وبقيت لعبة المراديب التي تمثلها شخصيات اللوحات المختلفة .

ان عين زيد وعبيد هي ايضا عين فاحصة ولكن ليس في النقطة الكلية كما كان يفعل ابطال المسرحيات السابقة ، ولكنها يقومان بعملية التطبيق العملي لتلك النظرة ، ومن هذا المنطلق لا نستطيع ان نفصل هذه المسرحية عما سبقتها ، فاذا كانت اعمال الكاتب يفسر بعضها البعض الآخر ، فان هذه المسرحية تتقدم شيئا كثيرا اذا لم نضع نصب اعيننا انها قصص انساني من فصول القضية السابقة . فاذا كان السابق يمسري الانفصال القائم بين الظاهر والباطن — وقد حاول كل من ابي شايح ويوسف ان يكشفاه — فان هذه المسرحية تضع يدها على هذا الانفصال من خلال ممارسة المجتمع بقطاعاته لهذا السلوك ، فكل شخصيات هذه المسرحية يمثل ليلها حقيقتها ، وكلها تعيش التناقض ، فهذا رئيس الادارة ادعاء عريض وخنوع واستسلام ، فميرغ على المواطن العادي مقتيدا بروتين مريض زاعما الاخلاص والتفاني ، وفي الوقت نفسه يوصل الطلبات للمنزل للذين يتمايلون مع ليله .. وعلى هذا المنوال نلتقي بالمادة ٢٠٦ التي تقول بتحريم الخمر بينما يكشف الليل كم هي منتشرة بين شياطين ليلة الجمعة ، اما رئيس التحرير فليله هو تلك الدوافع التي تحركها مصالحه الخاصة ، وايضا الاتلام التي تتولى الكتابة عنه .

لا نريد الاستطراد ، فكل شخصيات المسرحية تعيش الحالي ، انفصال حاد بين ظاهرها وباطنها ، الشعار والممارسة . وفي هذا يكمن الداء الحقيقي ، فابو شايح يعيش ظاهرا يمثل الباطن ، اما يوسف فمناطقته متناقض مع طريقته في العيش . ومن هذا جاء نفورهما او اختلافاهما مع الوضع القائم ، وقد اخذ التفسير حقه من

# الشؤون العربية في الصحف الأجنبية

بمته  
هيفاء  
احمد  
السقا

تباها « بل ان القلق اخذ يشمل  
يهود اوروبا ايضا وهم يتصورون  
اوروبا مستعدة للتضحية باسرائيل  
لقاء بتحول العرب . أما يهود غرنا  
منذكر الجريدة انهم مصابون بالقلق  
لموقف حكومة « بومبيدو » المؤيد  
للعرب . وفي بريطانيا يعلن رئيس  
الوزراء « ادوارد هيث » في  
الطلفزيون الانجليزي صعوبة الايام  
التي تمر بها انجلترا ويقول بالحرص  
الواحد : « سوف يمر علينا اقصى  
عيد ميلاد - كريسماس - عرفناه  
منذ الحرب » فبالاضافة الى  
التشديدات المفروضة على استخدام  
الوقود « البترول » فان بريطانيا  
تقاسي من موجة اضطرابات عمالية  
متعددة منها عمال الفحم والكهرباء  
وسكك الحديد .

ان « النيوزويك » في عددها  
الصادر بتاريخ ٢٤ ديسمبر ١٩٧٢  
تحدث عن مدى اتحاد العرب بصورة  
جديدة وللرة الاولى في معركتهم  
مع اسرائيل فتذكر مساعدة العراق  
لسورية رغم الاختلافات العقائدية  
وتذكر مساعدات ثماني دول بالاسلح  
والرجال من ضمنها الكويت التي  
الجهتين المصرية والسورية وتذكر  
موقف السعودية الحازم ضد امريكا  
وتذكر تعليقات لديماسي اوروبي في  
الشرق الاوسط يقول : « لقد احضر  
العرب قوة هائلة تحتاج الى عزيمة  
كبيرة لدمجها » . والان الطريق  
الوعر الى جنيف وما سوف يحمله لنا  
الغد القريب من احداث ، فالامريكيون  
مقتنعون بنوايا المصريين واليهود  
الملتزمة نحو تحقيق السلام ، غير ان  
مؤتمر جنيف للسلام سيطول حتى  
تذوب ثلوج جبال سويسرا بل وحتى  
تتكون ثائية ايضا ، والعرب ككل  
العرب في حالة تاهب وانتظار ،  
والقلق لم يسبق له مثيل بسبب هذه  
المفاوضات ، والنتيجة ؟ ماذا يمكن ان  
تكون النتيجة ؟ .

الكويت - هيفاء احمد السقا

والفخر للآخر الذي احدثه قطع البترول  
العربي عن الدول الموالية لاسرائيل  
وعلى رأسها الولايات المتحدة  
الامريكية . ان المجلات الامريكية  
تتحدث بمسراحة عن زدة الفعل السريعة  
التي احدثها قطع البترول لـدى  
الغرب الامريكي والاوروبي بعد ان  
لسمه البرد واقلقه الظلام الكثيب  
في ليالي عيد الميلاد وشلت حركته  
القوانين الصارمة التي تحدد كميات  
التزود بالوقود . طبعاً لا يغفوت  
« النيوزويك » مثلاً ان تفكر - مع

الصور - المظاهرات الموالية  
لـاسرائيل التي يقوم بها يهود امريكا  
بعد ان داهمهم الخطر في امريكا  
وللسامية وبالذات لليهود واخذت  
تحملهم مسؤولية النتائج المترتبة  
على قطع البترول العربي . لقد  
صرح يهودي ذو مركز قيادي في  
عكسها بما معناه « ان اليهودي كان  
يجس بالخطر لكونه يهودياً بعد حرب  
الستة ايام اما الان فالوضع يخلف

المتبع لوجهة النظر الامريكية  
المنتملة في بعض المجلات الامريكية  
المعروفة مثل « النيوزويك » و « التايم »  
سيلاحظ حتماً ذلك التحول المثير في  
النبرة الامريكية ، فبعد ان كانت  
رائحة الصداقة الامريكية الصهيونية  
تركم الانوف ، والوقائع تحول الى  
اكاذيب تساند الصهاينة ، والثوار ما  
هم الا اراهابيون ومخربون ، ابتدأت  
النبرة تميل الى الاعتدال وتتوخى  
الشيء الكثير من الحقيقة ان لم تكن  
الحقيقة بأكملها ولم يكن هذا التحول  
ليطرا على وجهة النظر الامريكية لولا  
البترول العربي والدور الخطير الذي  
يلعبه على الصعيد العالمي في معركتنا  
الصربية .

« نحن نريد البترول لا اليهود  
... » نحن لا نستطيع ان نستغني  
عن البترول ... » احرقوا اليهود  
وليس البترول ... ان مثل هذه  
المبارات التي اخذت ترتفع على  
الايام في المظاهرات وعلى  
السيارات في الولايات المتحدة  
الامريكية لامر يدعو الى الابتهاج

# المسرح الترفيهي



بسمه الدكتور  
محمد حسن  
عبدالله

## في الكوميديا

http://Archivebeta.Sakhr.it.com

مسرحيته دعوة موجهة الى المشاهدين لمشاركته في التفكير والتأمل الذي قد ينتهي الى موافقته او مخالفته وهذا يعني - اساسا - وجود قضية يمكن الاختلاف حولها .

اما المسرح الترفيهي فانه لا يبدأ - عادة - من القضية وانما من الحكاية ، التي يقودها الاستطراء ، وهو في حرصه على عنصر الاثارة والتشويق لا يجعل المنطق او الحياة الواقعية صورة او مثلا يحاكى ، بقدر ما يطالبنا بالتخلي عن المنطق والواقع لتقبله على علانه وكما يريد . . . وهو في سبيل ذلك يحمل البسمة الى شفاها ، ويدهشنا بتوقعات ربما لم ن فكر فيها يوما ويستعمل ذكاءه استعمالا خارقا في احكام الحكاية ، حتى لتبدو لنا وكأنها صبت صبا على النصو الوحيد الممكن ، وما ذلك الا لاننا نطرح الواقع منذ البداية ونجعل

ليست المسرحية الترفيهية نقيضا للمسرحية الاجتماعية دائها ، ولا تعني كلمة « ترفيه » خلو المسرحية من الفكرة الناقدة او الدعوة لشيء معين او رفض شيء غيره . فهذه الامور كلها نسبية ، ويمكن ان تتفاوت في حجمها بين مسرحية واخرى ومع ذلك يجتمع المتفاوت في اطار واحد .

المسرحية الاجتماعية تقوم على الرصد والتحليل والاقتراح ، وتنبع من موقف واضح للكاتب يتخذه منطلقا لفكرته ، ويجعل من مسرحيته برهانا ( بصره ) ننظر عن المدلول المنطقي او الرياضي لهذا التعبير ) على ذرته ، وهو في سبيل ذلك يضحي بهشوات كثيرة ، فلا يتلاعب باللفة ، ولا يتجاوز منطق وسياق الوقائع المشاهدة المقررة ، اي انه لا يجاني الواقع الا في حدود الممكن ، ولا يجعل الاضحاك هدفا من اهدافه بقدر ما يعتبر

مألق وزنا من نظارتها في مجالات المسرحية التراجيدية . كما نلاحظ أن المسرحية الترفيحية تفري الكثير من الكتاب الذين مروا عادة بالتجربة الأولى ، أو الثانية أحيانا ، ونادرا ما نجد كتابا مستمرا في مجال الترفيه ، ولهذا لن نشر — الا عرضا — للمسرحيات المفردة ، وسنكتفي بالوقوف عند كتابين تميزا بالاستمرار ، كما تميزا بمحاولة اكساب الترفيه قدرا من الجدية يفري فئات أخرى بمتابعته أو الاهتمام به . هذان الكاتبان هما عبدالرحمن الصويحي ، وحسين صالح الحداد ، ولاننا نعتبر محمد النشمي المنبع الرئيسي لهذا الاتجاه ، فلا بد أن نقتطف عند مسرحيته « فرحة العودة » التي يمكن أن تعتبر قياسا لجهوده ، ودليلا على محاولاته في مرحلة الارتجال ، وعلاوة على رغبته في تجاوز الترفيه الذي عرف به مسرحه بمسفة عامة ، ويجب أن نفرق بين الهزل والترفيه فرحة العودة ليست مسرحية هائلة ، ولكنها ايضا ليست قائمة على قضية أو تعبر عن موقف .

#### محمد النشمي وفرحة العودة :

ان جهود النشمي في مرحلة المسرح المرتجل تعتبر دعامة هذه المرحلة بما قدم من أفكار وعروض مسرحية لاقت رواجاً واسعا ليست محل انكار ، ولكن يبدو أن النشمي كان قد استنفذ طاقته وأكثر قدرته الفنية إذ لم يرحب بالتطورات التي شهدتها الحركة المسرحية مع استخدام طليعات من مصر . فبعد توقف عامين في المسرح النشمي قدم النشمي مسرحيتي : « فرحة العودة » و « غرام لطيلة » في عرض واحد ، كان خانة علاقته بالمسرح الشعبي ، إذ ما لبثت العناصر الأكثر قدرة على استيعاب التغيير والتطور أن برزت وسيطرت على متجهات العمل ، واعادت إلى المسرح رواجه القديم الذي حققه جهود النشمي نفسه قبل تأسيس المسرح العربي ، وعدد الحفلات التي يقدمها المسرح الشعبي يتفوق على سائر المسارح الأخرى إذا أخذنا — ويجب أن نعمل — جانب الزواج في الاعتبار كمؤشر من مؤشرات النجاح .

وهناك احساس عند بعض النقاد بأن النشمي قد ظلم من طليعات ، وأن النشمي كان أكبر تأثيرا في البيئة من طليعات برغم الفنية التي أتاحت لطلبيات ولم يكن النشمي يملك منها شيئا . وعبدالله خلف يكتب مقالا بهذا المعنى (١) ، ويذكر أن الموضوعات التي كان يقدمها النشمي مثل مشاكل الزواج — السفور — تعليم الفئات — فوضى الدوائر أنها كانت تثير البيئة كالتغافل ، ويرى الناقد أن ما يكتب الآن — أي عند كتابة المقال — لا يثير ، ويضرب مثلا بمسرحيتي « اغنم زمانك » و « عنده شهادة » . وما يقوله عبدالله خلف صحيح

من مسرحيات هذا النوع الاصل والصورة في الوقت نفسه . ونضرب لذلك مثلا بمسرحية « رزنامة » التي سنعرض لها كنموذج لمسرحية الترفيه ، فنجد الموظف غير الحبيب من زملائه ياتيه خطاب استقفاة من الشركة التي يعمل بها ، ويبدأ زملاؤه في اظهار المشامته به ، فيخترع كذوبة أن الشركة منحته عشرة آلاف دينار مكافأة لخدمته ، وهنا تبدأ محاولات التلطف معه والتقرب اليه بقصد المشاركة في الغنية الخ .. وتضي المسرحية من هذا النطلق الواهي بقودها عنصر « الحدوة » حتى ولو وجهنا سؤالا بديها هو : كيف تصور زملاء الموظف أن مثله يمكن أن يكافأ بهذا المبلغ الضخم وبأي حق تجوز عليهم الخدمة وهم موظفون معه في الشركة نفسها ؟ لكن مشاهد هذا النوع من المسرحيات يستبعد هذا السؤال وإمالة من البداية ، ويتفق سرا مع المؤلف على قبول الخدمة ، والاستمتاع بكل ما يترتب عليها ، بشرط ألا يشرذ المشاهد ليقبى بأشاهده على حياته الواقعية وممكناتها ومعتلاتها ، وهذا يجعل عنصر التشويق ذا أهمية بالغة في مسرحية الترفيه ، مما يحمل الكتاب على المبالغة في ابراز العيوب والشذوذ وحشد المفارقات اللغوية والسلوكية . واحساس الممثل لهذا النوع من المسرحيات يخلف عن احساس ممثل مسرحية الفكرة أو القضية ، فالممثل الأول يشعر بأنه يتقود المسرحية ويشارك إيجابيا في صنعها ، لهذا لا يتروى في المبالغة في الحركة ، والمساهمة بالنكتة ، وربما اغراه الموقف بالخروج على النص إذا رأى ذلك محل استحسان المشاهدين . أما ممثل النوع الآخر فهو يشعر أن النص المسرحي هو الذي يقوده ، انه هو — الممثل — يقوم على خدمة هذا النص بتجسيه واعطائه طاقة اقناعية أكثر بابرار خصائصه الخبينة والتزام معطياته المحدودة .

والمسرح الترفيهي هو التيار الأكثر غزارة في الفن المسرحي في الكويت وهو يتحرك بين طفتين متباعدين نسبيا ، من ( الفارس ) الهزلي المبالغ الى الكوميديا الرائية المقبولة ، والنوع الثاني هو الاصعب تأليفا والاعل تحقفا في الوقت نفسه ، والاول المنشتر حاليا ، وإذا كان يستجلب رفض كثير من المثقفين فإنه يحظى برضاء فئات عديدة تبحث عن الاثارة الصارخة . ويمكن تتبع هذا اللون من المسرحيات مرتبطا بأزمات السياسة العربية والسياسة المحلية في الكويت ايضا ، فالعلاقة بينهما طردية ، والتعليل لا يصعب تلمسه .

ونلاحظ أن الوزن الادبي لهذا المسرح الترفيهي — إذا ما خرج الى مستوى الهزل — يقل كثيرا أو ينعدم ولكن الكوميديا الرائية تحل مكانا مرموقا بين فنون الادب ، ولم يكن مولير أو توفيق الحكيم في مسرحياته الكوميدي



والمثل الذي ضربه عبدالله خلف بالموضوعات التي كان يتوفر التشبي على مسرحها يؤكد الذي نراه . والتشبي — في موقعه النفسي من البحر — لا يخرج عن الأطار الكويتي العام ، فباستثناء الموسيقى والرقصات وأغاني البحر ، لا نكاد نجد له اثرا يذكر في الشعر الكويتي ، الا بعد ان صار من الذكريات ، ومن ثم ظهر — كبديل او كرفية في استدامته — في الشعر والقصة والمسرح والفنون التشكيلية ، صار الشخصية الوطنية الاولى في الكويت .

والتشبي في المقدمة يشيد برجال البحر « أولئك الرجال الذين كانت حياتهم كل يوم استشهادا ، أمله التعب والشقاء » ، ثم يوضح منهجه وأسلوبه فيقول : « انني بهذه المسرحية التي استوحيت وقائعها من تراث ذلك الماضي الجيد ، ومن حياة أولئك الاجداد الكرام ، أريد الى الذاكرة حوادث قد تكون مرت مع أي شخص ، وارسم صورة حقيقية ، لا مجال للخيال فيها ، لنطمس الحياة فرضته الاقدار على أولئك الرجال المكافحين والتشبي هنا يردد مقولة تيريزية ، يحاول ان يمنح بها مسرحيته ثوب الواقعية ، يدعى أنها قد تكون مرت مع أي شخص ، وان الخيال لم يتدخل فيها . ومثل هذا الكلام رده كتاب العجائب والمفاجرات ، وهو لا يكتفي بالحكم الواقعية التجربة ، بل ان حدوثها فعلا لا يكتفي لكي توصف بأنها عمل فني ممكن او واقعي ، نابع ، كما ان ابتكار الخيال لها وتدخله في تشكيلها لا يعني العكس ، بل قد يعني المزيد من الاقتناع الفني واحكام الشكل .

حدد المؤلف لمسرحيته زمانا ، فجعلها تجري قبيل ثلاثين عاما في ديوانية النوخة « أبو عبدالله » الذي نراه يعمل رجاله شهبالة وعذالة وهو يقدمه للملل ، ويسلم قياد سفينة لابنه وخنيده ، اللذين يخرجان في أول رحلة لتعرض السفينة للفرق ، وينجو الابن والحفيد والمجدى ، ليجدوا انفسهم على شاطئ جزيرة مجهولة يعيشان فيها حياة بدائية بضعة اشهر حتى تمكن احدي السفن من انقاذهم وحملهم الى الهند ، ومن هناك يبعثون ببرقية الى الكويت ، وحين يصلون وطنهم يجدون رفاقهم في السفينة قد نجوا جميعا !

هذه قصة المسرحية ، ونحن على ثقة الان بانها — عكس ما ذكر مؤلفها في المقدمة ليس من الممكن ان تحدث الاثر واحد منا او لاي بحار ، وانها — على الاكثري — تنتمي الى عالم الحوادث والخراب ، عالم الف ليلة ، والسندباد .

اللغة التقليدية المحفوظة ضمنت الفوارق بين الشخصيات ، كما طمست ملامح اللحظة المتيزة ، فجاء

ولكنه لا يدل على النتيجة التي انتهى اليها ، فالتشبي كان يخاطب مجتمعا مغلقا ، محدود المعرفة في الخمسينات ، لا يملك اي قدر من الوعي المسرحي ، ولكن جمهور هذه الفترة يسافر ويدرس ويقرأ ويشاهد ويقارن ، هو جمهور مسعب الرضا ، يريد ان يقفز فوق السنين ويحقق لبلده في عام ما حققته بلاد اخرى في عشرات الاعوام ، وهذا هو السبب في انه كثير التذمر ، لا يدهش لشيء ولا يكاد يرضى عن شيء . وعلى ذلك يمكن ان نفيس كاتبة النشاطات الفنية وغير الفنية ، فمن قبل لم يكن هذا الجمهور يملك اذاعة او تلفزيون وربما لم يشعر ايضا بنقصها ، ولكنه حين ملكها تطلب فيها الكمال ولم يكف عن الشكوى .

ولقد حدث التغير في وعي الجمهور ، وتطلعه ، ومعرفته بحقوقه ، وآماله في صنع غده . وقرئنا على ذلك فقد أسس التشبي « المسرح الكويتي » بمعد ان توقف جهده في « المسرح الشعبي » سنة ١٩٦٤ وقدم من خلاله مسرحيتين الفها وشارك في تبليغها ، وهما ، « حظها يكسر الصخر » و « بفيتنا طرب صارت نشب » فعمل استطاعت المسرحيات ان احداها ان تثير الجمهور وان تفرغ كالقنابل كما كانت تفعل مسرحياته السابقة البسيطة في مرحلة الارتجال . كلا بالطبع ، وهذا كله يرجع الى انه اصبح يخاطب جمهورا انفتح على العالم وانفتح عليه العالم ، واصبح يتطلع الى افاق مختلفة تماما من تلك التي عاش لها التشبي واخلص بمسود الفنان وحييته ، ان تتلصق مسرحيات التشبي في بنائها وحيكها بمسرحية « عنده شهادة » ، كما ان تقارن بها في عبق افكارها ودقة النموذج الانساني الذي تقدمه ، وسنجد في « فرحة ابوعدود » يؤكد ذلك .

قدم التشبي مسرحية قصيرة باسم « فرحة العودة » عام ١٩٦٣ ، ونشر مسرحية بالاسم نفسه عام ١٩٧١ لا نشك في انها مأخوذة عن سابقتها ، مع اضافة بعض الشخصيات النسائية — غير ذات اهمية بالنسبة للموضوع — ومط الحوادث بحيث صارت في اربعة فصول قصيرة .

ولعل « فرحة العودة » هي المسرحية الوحيدة التي قدبها التشبي عن حياة البحر والغوص والسفر ، تلك الحياة التي تمثل « الحلم المثالي » و « القوة » و « العزة » و « النقاء » في خيال الكويتيين بمعد ان صارت ماضيا لا يمكن استرجاعه — فغزاة اسماء مسرحياته المرتجلة لا تعطي اي ايهاء بان البحر كان يمثل عاملا ذا قيمة في تكوين موضوعاتها ، وانها كانت تستهدف النقد الاجتماعي المباشر او الفكاهة الصارخة ،



في بيت واحد ، ويخرج من خطا الى خطا حتى ينتهي الامر  
باشعال النار في البيت .

وليس من السهل اعتبار مسرح عبدالرحمن الضويحي  
ومسرح حسين الصالح الحداد مجرد امتداد لمسرح  
الثقافي ، فمن الحق ان الرجلين قد شاركا في العمل في  
مرحلة الارتجال ، سواء في صناعة الفكرة او تاديتها امام  
الجمهور ، ولكن وعيها المسرحي — بتعدد التجارب  
وتنو الزين وامام دواعي المنافسة — قد تطور كثيرا ،  
فهما — على الاقل — يخطبان جمهورا اكثر استقارة  
وعويا ، وينتقد المسرح « ملهاته » الوحيدة ويستجد  
الكاتبين يحاول كل منهما ان يقول شيئا — بطريقته  
الخاصة — ليخرج من دائرة الترفيه او الهزل الى دائرة  
اكثر اتساعا هي الفكاهة التي تريد ان تؤثر في الناس .

وقد كانت بداية الضويحي ناضجة الى حد كبير في اولى  
مسرحياته « سكانه مرته » وفيها نجد نموذج المرأة  
المتحكة في زوجها وابنتها ، وهي ايضا تتلذذ بنتا وتعلم  
او تقسو على الاخرى ، ومن ثم تصير علاقة الاختين  
كعلاقة الام بالاب ، تنتحك الفتاة المدللة في اخنها الكبرى  
المسالمة ، التي لا تجد امامها الا استعدادا ابوها واستمارة  
نخوته دون جدوى ، وتواجه المرأة كوارث متلاحقة  
يرجعها المؤلف الى سيطرة الام وضلع الاب ، ولا ينسى  
ان يلفت الى الجمهور ليلبس بعض مشكلاته كيبوت  
ذوي الدخل المحدود ، وانتشار الوساطة ، وانصراف  
الشباب الكويتي عن الزواج من فتيات وطنهم لغلاء  
المهور وكثرة النفقات المطلوبة . ومشاهد الفكاهة  
الخالصة تالية ومقبولة ، ولم تخرج الى المبالغة الا  
ننادرا .

ولكن الضويحي لم يستمر على هذا الاسلوب الذي  
بدأ به ، فالتصرف عن الاهتمام بالافتكار التي يمكن ان  
يقوم عليها هيكل لعمل مسرحي مناسب ، واتخذ خطة  
اخرى هي التي سيطرت على مسرحه بعد ذلك ، وهذه  
الخطة او هذا الاسلوب نجده واضحا في تعليق الناقد  
الفني « محبوب العبدالله » على مسرحيته « حرامسي  
آخر موديل » ، يقول الناقد : ان ميزة الضويحي انه  
يجمع من افواه الناس كل ما يتحدثون به في حياتهم  
اليومية ، ولكن المشكلة الفنية تتلبد في ان هذه الاكثار  
تظل مبعثرة « لذلك تصبح المسرحية عنده مجموعة الفاظ  
وغبزات اجتماعية سريعة » ، وهو يستطيع ان يجعل  
مسرحياته تنبع من الحالة الاجتماعية ، دون ان يحول  
مسرحه الى ثروة وعرض نماذج غريبة من الناس ،  
في اطار جو غريب وخيالي مبلوء بالحركات الهلوانية  
... وهو جيد في الشرح الاجتماعي ، ويستطيع ان

الحوار فائرا لا يرتبط ارتباطا نفسيا وعضويا بالموقف ،  
ونذكر مثلا على ذلك قول عبدالله — وهو على وشك  
الفرق — لابنه خالد المتشبث بقطعة من خشب :  
« لا تبكي يا ولدي ، الرجس ما تبكي وقت المناعب ،  
وهذي الشائد هي اللي تخلق الرجل ، كتار يا ولدي  
اللي ماتوا في البحر ، وين اللي تعرفهم ، وين حمدة ،  
وين جاسم ، راحوا كلهم في البحر ، هذه هي الحياة ..  
حللني يا ولدي ... حللني في ... يد ... يا ولد ..  
لد .. ( يستدرج انتماسه الاخرة ويصوت بمجد  
منهوك ) الله .. الله .. في ايك يا ولدي .. هاللة ..  
هاللة في جيرانك .. الله الله في اخوانك .. ترتخي  
يداه ويختفي بين الاوضاع » ( ٢ ) .

فانت ترى ان هذا الحديث يمكن ان يجري بين اب  
وابن مستريحين في الديوانية ، يشعران بامتداد الزمن  
وراحة الانفاس ، او يمكن ان يكون وصية اب طالب به  
المرض لابنه الجالس الى جانبه يسمح على جبينه ويهدئه ،  
فمن المحال ان يظلم انسان يفرق عباراته الى هذا الحد  
العجيب ، ومن المحال ايضا ان يتباسك أسلوبه  
ويتسلسل في منطقيه فيستعرض تاريخ البحر مع الرجال  
ويتقنر الى انه لا مفر لكما ان لا داعي للبقاء ، ومن  
المحال اخيرا ان يفكر من سبقه الى الموت باسمائهم  
وان يوصي ولده بجرائنه ايضا الموقف التمثيلي والحظة  
الحادثة لا تسمح بشيء من ذلك ، كما ان تسبح بان يريد  
ابنه بالطريقة التي رد بها ايضا .

لا نريد ان نستطرد في مناقشة المسرحية ، ونحسن  
نكتفي باعتبارها نموذجا لاسلوب التمثيل في الناليل ،  
وطريقته في ادارة الحوار ، وربما لو بقيت المسرحية على  
صورتها القديمة المتخيلة ، حين كانت من فصل واحد ،  
لتحقق لها شيء من التماسك الذي حرمته بامتدادها  
المصنوع عبر اربعة فصول خلت من ايسط معاني البناء  
المسرحي .

### الضويحي والصداد

وقد اطلنا الوقوف مع « فرحة العودة » لاهمية التعرف  
على جانب من نشاط التمثيل بصفة خاصة ، وقد رأينا  
ان « الحكاكية » او طابع « الحدوتة » هو الذي  
يقود تصورات الكاتب ، ويحكم الشكل الفني ويطور  
الاستطراء ، ولم يختلف الامر كثيرا في « بغيتها طرب  
صارت نشب » فلما نجد التمثيل يحاول تصوير جانب  
من المجتمع ، لكنه يصوره على طريقته الخاصة الحريصة  
على الاضحاك والمبالغة ، فاشكلة تكن في اعتقاد  
« الرجل » ان زواجه من اكثر من امرأة ضمن له  
المساعدة لا يثير بين زوجاته من عوامل المنافسة ، ومن  
ثم يتزوج بالثانية وتتازم الامور حتى يسكن زوجتيه وامها

يفصل شخصياته تفصيلا كوميديا رائعا ، لذلك نجده في مسرحية « حرامي آخر موديل » يتطرق الى أكثر من قضية ابتداء من أزمة السكن ، حتى الجاري والتليفونات مارا بعدة قضايا أخرى تتعلق بوزارات الدولة ومؤسساتها ، ولكنه بالغ كثيرا حينما جعل الناس يسكنون في فندق بسبب أزمة السكن ، وهذا شيء غير موجود ، ولم يحدث ولن يحدث ، ولست أدري هل يقصد شيئا آخر ، او هو يريز بالفندق لوضع معين... ثم ان النماذج التي اختارها في مسرحيته كلها نماذج غريبة ومريضة ، وخلال فصول المسرحية الثلاثة لم نصل الى شيء (٣) .

ويقول آخر عن مسرح الضويحي : « مسرحيات الضويحي ليست مسرحيات بالمعنى التقليدي لهذه الكلمة . ولكنها خليط عجيب من الناس والمعاد والاكسسوارات ، والخطب ، وهو في الكلام يحشد خلاصة افكاره ، شأنه في ذلك شأن طالب المدرسة الذي يأبى الا أن يفرغ كل ما في رأسه من معلومات فوق ورقة الامتحان ، وبذا يوقع المصحح في حيص بيص ، ويضيع الاجابة المطلوبة وسط زحمة العديد من الجمل المحشورة حشرا .. الصوت الوحيد الذي يتردد في مسرحيات الضويحي هو صوت الضويحي نفسه ، الذي يقول رايه في المسرحية الواحدة في كل شيء (٤) .

وإذا كانت مسرحيات الضويحي تتميز — من وجه — ابتداء مسرح الخصيصات في الكويت ، أو مرحلة الارتجال ، فانها تعكس اهتماماته بأمانة (٥) حيث تلتصق نقداتها من افواه الناس ، وتنفث الافكار وتبعثر الضحكات في الوقت نفسه دون أن تعنى كثيرا بما يسمى بالوحدة الفنية أو منطقية الفكرة .

والمشكلة هنا — في الواقع — ليست مشكلة الضويحي كؤلف كوميدى ، وانما مشكلة المسرح الترفيهي من الاساس ، فهذا المسرح يضع رغبات الجمهور في أعلى درجات الرعاية ، وهذا يورطه في سلسلة من التدني ، لانه يبحث عن ارضاء القاعدة العريضة من الجمهور ، ويضحي في سبيل ذلك — ليس بالقطاع الآخر الاقل عددا من الجمهور وحسب — وانما بأصول الفن الكوميدى ، أو فن اللهاة من باب أولى .

ان الضويحي يقوم في الكويت بدور نجيب الريحاني في مصر ، فهو يضحك الناس من الآخرين ولكنه لا يتردد في أن يضحكهم من انفسهم ، وهو يمزج فكاهته بالنقد الاجتماعي ، ولكنه في سبيل الاشحاح يمكن أن يتغلى عن كل شيء .. لكن المسرحية ظلل ، برغم خلوها من أية فكرة بناءة ، بتماسكة بهيكلا الخاص الذي بنته من مجموعة افتراضات غاية في الغرابة والتصيد والتدخل.

فالكوميديا هي البداية والفودفيل هو النهاية ، وقد بلغ الضويحي خط النهاية في مسرحياته الأخيرة .

في « كازينو أم عنبر » كانت الفرصة متاحة لنقد فئات من الناس اشدت القفز الطبقي وعبادة المظهر : واهبطت كل غرسة للانراء ، كما كانت الفرصة متاحة لتحليل العلاقات الاجتماعية المنغرة نتيجة لوجود نشاطات مهنية جديدة ومستحدثة ( التي يمثلها افتتاح كازينو تملكه امرأة مثلا ) ولكن الضويحي يترك ذلك كله ويلتفت الى هذه المرأة ( أم عنبر ) ليجعل منها وارثة ، تقفز فجأة من بيع « الباجال » الى مصاف المجتمع ، ويتسابق المحبوبون من حولها في كلنا الحاليين ، وأذ تشتط بها المني ثاني النهاية القاصصة ، فقد اكتسبت أم عنبر ميراثها بالتزوير أو التضليل ، ومن ثم تساق الى السجن . ولا يختلف الامر كثيرا في « الجنون فنون » فهي أيضا عن الادعاء والتزود الخاوي من أي مضنون ، فالإن العاق يتردد على ما يسرت أمه له من فرص الكسب ، وينتقل شخصية محام ، وينكشف امره أمام المحكمة بالطبع ، ويساق الى السجن أيضا . ويصل ( الفودفيل ) قتيته في مسرحيته « روزنامة » وهي تنتهي بأشخصها جيبها الى ما يشبه السجن وهو الطرد من العمل ، فحين انتهت خدمات اقدمهم سخر منه زملاؤه ، ولكنه يدعى ان الشركة منحته هبة سخية ونال ميراثا أو تعويض آخر ، فيسبل لعاب رفاته ، ويأخذون في تملقه بالاستجابة لزواته في ان يتزوج من اوربية ، ويحاولون خداعه ، (على حين يكون قد خدمهم بالفعل ، اذ شغلهم عن الاهتمام بأعمالهم فجاءتهم خطابات الاستغناء عنهم .. مثله .

ولكن الضويحي — في مسرحيتين — يبذل جهدا واضحا في محاولة الاقتراب من الفكاهة الواقعية الهادئة أو الحكمة ليقاها على موضوع — مهما اختلفت درجة جديته — وينأثها على تصور نظري ، فواضح في هاتين المسرحيتين وجود تخطيط نسبي حفظ الشكل الفني من التفتش أو التشتت . المسرحية الأولى هي مسرحية « اصبر وتشوف » . والموضوع يتسم بالغرابة والشذوذ ، ونحن نقبلها ابتداء ما دما بصدد مسرحية ترفيهية ، ولكن الموضوع الغريب أكثر تقبلا هنا إذ يلج العلم بكثير من أمثال هذه الحوادث التي تنشرها الصحف بين حين وآخر . المسرحية تحكي قصة أسرة مكونة من زوج وزوجة وطفلين وخادم . اما الزوج فقد تغلبت في جسده نسبة الانوثة بعد أن شم غازا معينا ، وبدأت طبيعته تتغير ، على حين أن ما حدث لزوجه هو العكس ، ومن ثم أصبح كل منهما توانا الى احتلال مكان الآخر والقيام بوظائفه ، وكان ذلك مقدمة لسلسلة

وانه اتخذها أداة للإبتزاز ، وانه ثري الخ . وتسجل ( الخادم ) حديث الرجلين على شريط وتسبمه لأحد ، الذي يواجه إساءه وعصبه بما قالا ، ولكن الرجلين لا يترجمان ويصر كل منهما على رغبته ويقفان وجهما لوجه ، ولكن الفتاة تختب خبيبها وحبيبها أحمد بعد ان تكشف عيوب هؤلاء الاثنين .

المنصر الفكاهي مقبول قليل المبالغة ، والحوار خال من الاستطراء خال من المباشرة ، وإذا مهبت على أنها ترمز الى الانتخاب وما يثير من أجواء الانانية والوصولية واضحا والغندر الغندرية والامانة العلاقات الزائفة حتى تتحقق المآرب . . فهي مسرحية موفقة ايضا ، على الرغم من ان حوارها قد خلا من أية اشارة يمكن ان تعين على ادراك هذا القصد .

وإذا كان الضويحي يمثل الإبتداد في اتجاه الفكاهة مبترجا بمحاولة الاقتراب من بعض الافكار الجادة ، مع الحرص على الحكمة المسرحية في حدود متطلبات هذا النوع من المسرحيات ، فان مسرحيات حسين الصالح الحداد تبطل ابتداءا آخر بالنسبة للمسرح المرتجل ، وهو الذي يضي في الاتجاه التنددي التعليمي وهذا المسرح في حرصه على النقد والتعليم يميل او ينتقل الى الكثير من القوميات الفنية التي تجعله ينتهي الى البناء المسرحي .

ان الحداد يملك الفكرة — في بعض مسرحياته — ولكن أسلوب التعبير يقصر كثيرا عن الوفاء بحق الفكرة ، وهو الذي يخرجها من حيز المسرحية الاجتماعية الى حيز الفكاهة ، بل ان بعض مسرحياته لا تزيد عن ان تكون مجرد « مزحة » .

لقد تعرفت الى الحداد قبل ان اقرأ مسرحياته ، وسبغت منه كثيرا فقد تولى هو ايضاح ما يقصد اليه وتبين لي موقفه الواضح الناضج من كثير من القضايا الاجتماعية المهمة ، ولكن مسرحياته — بعد القراءة المتأنية — لا تصل في معالجتها الى هذا الوضوح والنضج الذي يوحى به حديثه ، وهذا يعني ان المشكلة عند الحداد ، كما هي عند الكثرة ، من يكتبون للمسرح في الكويت انها هي مشكلة الثقافة المسرحية ، العزلة النظرية العميقة بأصول الكتابة المسرحية ، ولهذا تأتي الافكار — غالبا — ناشجة عن أسلوب المعالجة ، وهذا يؤدي الى ان تكون الافكار — ايضا — معزولة عن النسيج المسرحي .

في مسرحية « ناس وناس » لا بد ان نملك قدرا كبيرا من التسامح لنعتمرها مسرحية — وهي على أية حال اول محاولاته ، فمن ناحية الشكل تذكرنا بحكاية فرحة

من التصرفات الشاذة ، فمجد الزوج يقوم بأعمال البيت ويورب الخادم على العمل ، ونجد الزوجة تتصرف كرجل وتود لو تشارك الرجل في مجالسهم . وحيث تزداد هذه التصرفات يتدخل قريب لها وينقلها الى المستشفى حيث تجري لكل منهما جراحة تنقله الى الجنس الآخر . وهنا يزاول كل منهما العمل الذي أحب ، بل يبدا في الانتقام لنفسه من صاحبه . وفي النهاية نكتشف الحقيقة ، فهذه الاحداث كلها قد دارت من خلال حلم عائشه شخص آخر لم يظهر في المسرحية ، لكن خياله صنعها في المنام ، اذ هو فرد من أسرة اتسمت بشخصية الأمهيا بالقسوة والاستبداد ، لا تتورع عن ضرب زوجها بالعصا اذا ما اعترض على تصرفاتها ، والزوج خائف مستسلم . كما ترى نجد في هذه المسرحية الافادة من المحاولات والتقدم العلمي ، كما نجد التحليل النفسي واضحا في صورة الهروب الى عالم الحلم حين يضيق الإنسان بالواقع ، ونجد هذا الحلم يخضع لتغيرات تستمد من عالم اللاوعي ، فهذا الحالم يضع الأم مكان الاب ، ويجري تعديلات في نظام الأسرة تتفق مع قسوة هذه الأم ، ولكن الحالم يبق من نومه ليوضح الأمور ، بل يتبادل هو وغيره الحوار مع الجمهور ، فيحطم هذا الحائط الرابع ، ويستفيد من تطوّر آخر في العرض المسرحي ، بخلق جو فكري موحد او شعوري مسيطر على المسرح وفي الصالة معا من خلال هذا الحوار المتبادل .

والحالة الثانية للضويحي نجدها في مسرحية « انتخبوني » والنظية هنا اضعف ، لانها مسرحية اجتماعية — برغم طابعها الفكاهي — تركز على الإيهام بالواقع ، وهنا تختلف عن المسرحية السابقة التي أعطاها عالم الحلم حرية في الحركة والتنوع فتمت لها الحكمة المتكاملة . في « انتخبوني » نجد الأسرة الحضرية من الاب والأم والابن أحمد ، الذي أحب وخطب دون علم أبويه . كما نجد لهذا الاب اخا بدويا انقطع صلتها بخيه الحضرية ، ولكنه لا يلبث ان يزوره مضمرا استغراف ثروته ، وذلك بأن يزوج ابنته ( دغمة ) البدوية لابن عمها ( أحمد ) كما تقضي تقاليد البادية ، ولا تقلق الاب والابن . . ويملئ البدوي شروطه وكلها شروط مادية ، ويملئ أحد شروطه وهي ان تعلم دغمة بعض العادات المتحضرة ، ويطلب لها خادما تعليمها ، هي خطيبته التي احضرها على أمل ان تؤذيها وتضطرها الى الرحيل . ولكن حين تأتي الخادم الشابه يقع ما ليس في الحسبان فالأخوان الحضري والبدوي يقعان في حبها ، ويعرض كل منهما — من وراء الآخر — عليها الزواج ، ويعترف البدوي لها بأن دغمة ليست ابنته ،

في أرض أبيه . كنا نعد ذلك نوعا من الهروب من مواجهة المشكلة مواجهة علمية تطبيقية أو مواجهة سياسية تتحول الى فعل ثوري أو قانوني ، وربما كان ذلك صحيحا الى حد كبير ، ولكن من الصحيح ايضا انه من خلال اجواء الهروب والتخدير حلت المشكلة نفسها بادمان عرضها ومشاهدتها ، فلما بلغ النضج الاجتماعي قادرا يسمح بتدويرها لم تنشر بان هناك فجوة ، او ان شيئا غريبا يحدث ، لانه كان قد حدث عشرات المرات في روايات السنيها وقصص الناشئين .

وقد عاد الحداد الى مشكلة الاصيل والبيسري مرة اخرى في مسرحيته القصيرة « عذني وعشك » وهذه المسرحية تكشف عن احدى طبائع المسرح الفكاهي في الكويت ، كما تكشف عن طيبة الفن المسرحي في الكويت ، فالمسرح الفكاهي يهرب من وصفه بالترويج أو الابتذال . ويحاول ان يدخل في منافسة مع المسرح الجاد ، وذلك بان يغير بطرح قضايا ذات وزن ، ولكن على طريقته الخاصة ، وهذا بدوره يؤدي الى اسقاط الحواجز وارتفاع درجة التفاعل والتداخل بين المسرح الجاد والمسرح الفكاهي .

في « عذني وعشك » يحاول المؤلف ان يعبر بالرمز عن المشكلة ، ولكن كيف جاء هذا التعبير ؟ لقد سلك مسلكا يتسم بالفراية حقا ، اذ جعل العلاقة بين كلب وكلبة ، والكلبة ملك للفني البيسري والكلب ملك للفنات الاصيلة ، ووالد الفنات يطلق الكلب ولكن اصحاب الكلبة يخسئونها ، الخ . وحين يتراضى الطرفان على عدم جواز حرمان الكلب من كلبته وتعريضهما للذئاب ، تنتهي المسرحية بظهور الفني البيسري وفناته الاصيلة ( التي لم تظهر مطلقا على المسرح قبل هذا المشهد الاخير ) وقد ارتدى ثياب الزفاف مع ما في اختيار الكلب رمزا للانسان من تجاوز يصرف الاحساس عن التعاطف مع العرض المسرحي ، فان الحوار بدا مفتعلا مطوفا دون جدوى ، ولم تنشر من خلال الحوار بالمشكلة الاخرى التي كان يجب ان تكون في اعتبار الصياغة بحيث يدور الحوار بين الاسرتين عن الكلاب ولكنها يفسران شيئا آخر لا يريدان التصريح به ، ثم نفاجا بهذه النهاية ، التي تكشف عن المعنى الموازي الخبيء . ولقد اثارت هذه المسرحية ثائرة نقاد الصحف فموجهت بعنف ، وربما كانوا على حق في ذلك .

ويغادر الحداد مشكلة الاصيل والبيسري الى مشكلة اشد خطرا وأكثر طلبا للدراسة وليس المسرح واسلوب الرمز ، وذلك حين يكتب مسرحيته القصيرة « شرايكم يا جماعة » ولكن ما هي المشكلة التي يطلب رأي الجماعة فيها ؟

المودة للنشئي ، والكاتب يطرح فيها قضية الاصيل والبيسري ، واذا تفكرنا كيف تناولها صقر الرشود تناول تحليليا في مسرحيته « تقاليد » تلك التي ضاع نصها ، واكتفينا باقل ما يغني ، سيبئين لنا الفرق بين المسرح الاجتماعي والمسرح الترفيهي ، وان كان الترفيه هنا ممتزجا امتزاجا مستمرا بالرغبة في التعليم والنقد ، هنا نجد الفنات الاصيلة والفني البيسري على وفاق ، ولكن والدها المتكبر يرفض الاعتراف بان العلم والثقافة يمكن ان يكونا بديلا او معادلا لمرآة الاصل ، فيضن بانته على الفتى ، الذي يذهب الى اوربا ويكمل تعليمه ويعود طبيبيا متقوفا ليجد والد الفنات مريضا ، فيقوم على علاجه حتى يشفى ، ومن ثم يعترف بقيمة الثقافة ويؤلف ابنته الى حبيبها القديم .

ان اهم خصائص مسرحية الترفيه تظهر في هذه المسرحية ، فالحكاية هي التي تصنع نسج المسرحية وتقودها الى النهاية وتشكل حبكةها ، وليس فيها اكثر من الحكاية ، ولكن الحكاية — في هذه المسرحية — مفككة ضائعة بين الانسقاطات والنصائح والتعليقات التي تبني على سير الحوادث دون جدوى ، ويكفي ان يضع فصل كامل في المستشفى لجرد ان الفتى اصيب في حادث سيارة ، وكان يمكن الا يصاب دون ان نفقد أي قدر من المعرفة بأطوار المسرحية ، او شخصياتها فالكاتب يصنع هذه الابتداعات الترفيحية لئلا يلبل ما سالت العرض ، ولكن — ايضا — ليعلم وينبه ويفرج ، فهو يلوم قادة السيارات واستهتارهم بأرواح الناس ، وكذلك الأطباء في خشونتهم مع المرضى ، والمرضى في انتقامهم على الأطباء لا ينسى ان يهاجم « الواسطة » الخ ، بل لا يتهيب ان يصدر أحكاما حضارية اجبالية خطيرة ، يقول على لسان ناصر : « اتصد ان احنا ولله الحمد ماشيين في خطوات سريعة، لكن للاسف الخط الحضاري سبق الخط العلمي » . وشخصياته تتنازل عن آرائها بسهولة ، فمريم السرفة في التمسك بالشعور الحضارية تتراجع عن رأيها لجرد مجموعة من الجمل المخطوطة يلقيها ناصر امامها بل ان الاب الاصيل المتكبر يتراجع عن تمنه لجرد انه مرض وشفي وكأنه كان في حاجة الى ذلك ليؤمن بقيمة العلم .

على اننا لا نجرد مثل هذا العمل من القيمة الاجتماعية مهما بدا بناؤه الفني مخلخلا او مهلهلا ، فهو يتيسر باحتمالات المستقبل او دعوة ضمنية لترويج هذه الاحتمالات . لقد كنا نسخر دائما من الفلم السينمائي المصري الذي ينتهي دائما بانتصار الحب على الطبعية ، حين تزوج بنت الباشا موظفا عند ابها في الشركة ، او يتزوج ابن الباشا بنتا من غنيات القرية هي أشبه بالرفيق



حوار  
مع

## عبدالعزیز السریح

• بما أنك من العناصر الفاعلة في ميدان التأليف المسرحي ، ومن الذين لهم مساهمة واضحة في قلب الحركة المسرحية في الكويت بكل خصائصها ، والتي قد تكون إلى جانب بعض الأعمال الأخرى الصورة الحقيقية للمسرح الكويتي، نود أن نعرف ظروف تجربتك المسرحية ابتداء من مسرحية « الجوع » وانتهاء بمسرحية « شياطين ليلة الجمعة » .

• يمكن اعتبار التجربة التي عشتها في الكتابة للمسرح قصيرة ومحدودة ، إلا أنني قدمت من خلالها « ٧ » نصوص منها اثنان فقط بالمشاركة مع الأستاذ صقر رشود . والتجربة التي أتيت لي لتقديم أعمال على خشبة المسرح كانت عن طريق فرقة مسرح الخليج الذي انتمى لها منذ تأسيسها ، فكانت ظروف البداية تفرض بالأعمال التي تجاز من اللجنة الثقافية ان

هنا نجد الأم والاب والابنة الخرساء وزوج الابنة ، ونجد أماتي الثلاثة تحوم حول إمكان استعادة الفتاة للقدرة على الكلام ، وبعد اليأس يكتشفون طبية تعالج هذا العائق ويتصلون بها فتعلن قدرتها على معالجة الفتاة ، وتطلب الرأي من أسرتها إذ تلك طريقين للعلاج : سريعة وبطيئة . وبالطبع فضلت الأسرة الطريقة السريعة ، وتكلمت الفتاة ، وليتها ما تكلمت إذ بدأت على الفور تنهم والديها وزوجها باستغلالها وإساءة معاملتها وتهضم حقها ، وقالت ذلك كله في لحظات وبأسلوب جرح ، جعل زوجها يذهب فوراً لاستدعاء الطليبة التي عالجتها ، ثم يوجه سؤاله إلى الجمهور : ما رأيكم يا جماعة ؟ والتكلمة معروفة : ألا ترون أن الاسلام أن نردها إلى الصمت مرة أخرى ؟

ويجب أن ننبه من البداية أن اعتماد الرمز أسلوباً للتعبير لا يعني أطراح الواقع إلا في الحوادث الشعبية ، أما العمل المسرحي فيجب أن يحافظ على منطقته ، ومن ثم فانه لم يكن هناك ضرورة لتبسيط كيفية انطاق الفتاة بالصورة التي جاءت في المسرحية وكأنها تعالج جرحاً سطحياً ، ثم تأتي لجوهر الفكرة ، ويستمرير الفتاة هي الكويت ، تلك التي سميت طويلاً ، ثم فجأة نلقت وربما كان من الخير لو أنها أخذت بأسلوب العلاج التدريجي لتدرك ما فاتنا على مراحل ، فالكاتب غير مرتاح لفترات التطور التي تجتازها الكويت غير متفائل بتنتائجها ، وهو يرى أن المواطن الكويتي ينال الكثير دون جهد وأنه دأب على المطالبة والإلحاح وكان ذلك حقاً وأجبه بما ، فلا يصنع غيره ، ولكننا نرى أن الرمز ناقص ، فالفتاة لم تتلق غير التهمج والانتقاص ، وهذا يعني أن الحداد لم ير من التطور في الكويت إلا جوانبه السلبية ، أو متاعبه وهي ملازمة لمنافعه العظيمة ، ومرة أخرى لن ندخل في جدل معه ، ما دام قد اختار الفكاهة أسلوباً لعرض رايه ، ولو أنه اختار أسلوباً آخر لكان لنا معه حوار طويل .

ومهما يكن من أمر فقد أدت مسرحية الترفيه دوراً مهماً على المستوى الاجتماعي والنفسي ، وإن أخفقت غالباً في التسلل إلى عالم القضايا والأفكار ، وهو ليس مطلوباً منها ، ويكتفيها أن تدخل السرور على قلوب جمهورها ، فهذه في ذاتها غاية نبيلة تستحق التقدير .



إمري الحوار  
حسن  
مبارك



(١) مجلة صوت الخليج ٢٠-١-١٩٦٦

(٢) فرقة الصوت من ٢٨

(٣) مجلة البقعة ٢٢-١-١٩٦٨

(٤) مجلة البقعة ٢٤-٤-١٩٦٧



جاءت بعد ذلك مسرحية « شياطين ليلة الجمعة » وهي محاولة تعتبرها خطوة الى الامام وهذا ما اكده الكثير ممن كتبوا عنها ، ومن الانطباعات المشجعة التي خرج بها الذين تعرفوا عليها .

● اعتقد انه يشاركني الكثيرون اذا قلت : يبدو من خلال ما تقدمه فرقة مسرح الخليج ان هناك وجهات نظر معينة مختلفة بعض الشيء عما هو مطروح لدى الفرق الأخرى . فما هو تفسيرك لهذا القول باعتبار ان اعمالك في مجال التأليف تعتبر ركيزة تعتمد عليها الفرقة ؟ اعني بالضبط ماذا تريد ان تقول ؟

✍ انك ستستغرب عندما اقول : انني لا اعرف ما اريده بالضبط حينما ابدأ بكتابة مسرحية . طبعاً لا يمكن ان تأخذ الكلمة هكذا بالمعنى الساذج . . انني عندما اكتب انما اعبر عما في نفسي ، التي هي بالضرورة محصلة لمثلي - اخلاقي - عاداتي - ثقافتي - المجتمع - فكل هذه الاشياء هي التي تفرض علي طبيعة الاعمال التي اكتبها . صحيح انه تتباين بعض الاحيان ثورات على نفسي والقيم التي اؤمن بها ، ولكن سرعان ما اعود الى نفسي وابني اجنح لي للمقول . ويمكن تلخيص ما اريد ان اقول بمعارات قصيرة : هي اني اسمي حينما الى المواطن . اني ابحت عن الانسان الايجابي الذي يعرف حدوده ومسؤولياته . الانسان المتوازن نفسياً وعقلياً . والتكلمة التي تفصل في هذا السد في الاعمال التي قدمتها وهي مطبوعة وباستطاعة اي ناقد ان يقرر النواحي الايجابية والسلبية فيها .

● نلاحظ ان حركة التأليف المسرحي في الكويت تتطور ولكن بشكل محدود . مع هذا توجد هناك بعض المحاولات الجيدة التي لا يمكن اغفالها رغم انها مقتصرة على افراد معينين . فما هي وجهة نظركم في ظروف التأليف المسرحي في الكويت . وما هي الامكانيات التي تبدو لك منظورة لتعميق هذا الجانب ؟!

✍ ظروف حركة التأليف لا يمكن ان فصلها عن ظروف حركات كثيرة في الكويت . فهناك عدد محدود جداً من كتاب القصة القصيرة وعدد محدود جداً من كتاب المسرحية وحتى الآن لا يوجد عندنا كتاب رواية ، كما ان الشعراء لا يتجاوز عددهم اصابع اليد الواحدة . وقضية المسرح والتأليف المسرحي مشكلة يكاد يعاني منها المسرح العربي وحتى العالي بنفس القدر . اما لماذا لا يظهر حجم المعاناة بهذا الحجم في المسارح

يتوفر فيها فقط الحد الأدنى من المستوى ، وهذا قد يوفر حظاً اكبر للكاتب المبتدئ الذي ما ان يقدم عملاً فيه الحد الأدنى من النضج حتى يجاز ، ويقدم على خشبة المسرح ، وهذا بالضبط ما ساعدني على ملاحظة اعماله ومن ثم نقدها ومحاولة تجاوزها .

فقد كانت أولى كتاباتي المسرحية ، مسرحية « الجوع » ولو اتيت لي الفرصة الآن لمحاولت اعادة كتابتها بشكل اكثر عمقاً لاني انتظر لها الآن كأي عمل فني وناقص ، ثم تلتها « عنده شهادة » وهي ايضا عمل يعوزه الكثير من النضج ، والغريب في الامر انه ما ان قدمتها للفرقة لبيت في امرها حترغضت ، الا انه عندما تقدمت بها للمسابقة التي اقامتها وزارة الشؤون الاجتماعية والعمل للاعمال المسرحية فازت بأحسن الجوائز المالية ، وكان ذلك عام « ١٩٦٥ » . على اثر ذلك الفوز غير المتوقع واغنت فرقة مسرح الخليج على تقديمها . واكثر اني كتبت على اثر فوز مسرحيتي هذه بترك المسابقة - في مجلة الكلمة التي اصدرتها الفرقة في بداية تأسيسها قلت فيها قلت في المسابقة : « يا لضيعة التأليف المسرحي في الكويت » .

بعد كتابة مسرحية « عنده شهادة » توقفت فترة من التأليف ، وكتبت بعد ذلك مسرحية « ان التوار الخبير » التي عرضت خارج الكويت باسم « الدرجة الرابعة » بعد ان اعيدت كتابتها واصبحت عملاً مختلفاً تماماً عن الاصل .

بعد هذه التجارب القليلة كتبت بالمشاركة مع الزميل سقر رشود مسرحية بعنوان « ١ - ٢ - ٣ - ٤ - » وكانت هذه تجربة مثيرة بالنسبة لي امتزجت آرائي ومغاميبي المسرحية بآراء ومغاميب الزميل سقر ، واعتبرها تجربة ناجحة لم اتمكن منفذاً من معرفة مردودها الا بعد انتهاء عرضها الأخير ، فقد لاقت تقديراً كافة القطاعات المهتمة بالمسرح ومن قبل الجمهور ايضا . وبعد هذه التجربة المثيرة كتبت مسرحية « ضاع الديك » . ومع الصدى الطيب الذي لاقته فقد مثلت بالنسبة لسي مرحلة مهمة جداً اعتقد انها يمكن ان تعتبر بداية النضج ، حيث ابتدأت اسيطر على افكاري وعلى شخصومي التي ابتدعتها الى جانب انه تعمق لدي فهم ونسج ونسج المسرحية ، ولا يبلغ اذا قلت ان مسرحية « ضاع الديك » من الاعمال النادرة في المسرح الكويتي ، حيث يمكن اعتبارها عملاً متميزاً فيه مواصفات المسرحية المتكاملة ، وهي مجال اعترازي حقيقة .



يتفق عليه .

● ماذا لو حكيت لنا عن تجربتك وانت تشترك مع المؤلف آخر .. نود ان نفهم ، هل يبرز خلاف معين حول بناء الشخصية ؟

حول تزايل العمل ككل ؟ ثم هل تصل الى لحظة معينة تجد نفسك فيها تتنازل عن موقف هو في ضمنه تتنازل فكري او مبني ؟

١٠ ان تجربتي الخاصة التي احكي عنها حصلت مع زميل انا مبتلان معه فكريا وفنيا ، فهي تجعل امر اختلافنا حول المبدأ في حكم ان يكون معدوما ، ومن المحتمل ان ينشأ خلاف أثناء الكتابة على اسلوب المعالجة . لان مشروع كتابة اي عمل مشترك فيها بيننا يسبقه اتفاق على الخطوط الرئيسية . هذا ما حصل في تجربتي في التأليف بالاشتراك مع الأستاذ سقر رشود .

● هل اتهم من هذا ان هنالك اشتراكا في كتابة شخصية معينة بالذات ؟

١١ نحن نشترك في كتابة الموضوع ، ففي لوحة رئيس التحرير في مسرحية « شياطين ليلة الجمعة » فكرنا بعدة اساليب في الكتابة ، والقضية المطروحة في اللوحة حول الصحافة ومن خلالها تقول كيف تكون السلطة اذا أصبحت بيد اديان جاهل . فكان هناك اقتراح بأن يكون التنازل عن طريق حيلة ولكن مثلا العيد العاشر لتأسيس الصحافة ، بقيها رئيس التحرير في بيته ويحضرها طبعيا اتأس لهم مصلحة معينة مع هذه الصحيفة . كان يكونوا محررين مثلا او معلنين ، او افرادا تربطهم علاقة مصلحة من نوع ما مع رئيس التحرير ومن خلال هذه الشخص نكتشف الكثير من الاشياء ونسلط الاضواء على شخصية رئيس التحرير نفسه من خلال محرر سجع ثقيل وفي هذا الجو يتركز الهجوم على الصحافة. ووجدنا ان الهجوم على محرر معين لا يحل حقد المجتمع ولا تشفيه ، لذا صرنا ننظر عن هذه الطريقة وهكذا اخذنا في البحث عن اللوحة التي يمكن ان تعري ما يدور في الصحافة وشخصية رئيس تحريرها ، والطريقة التي يدير بها مجلته .

● هل تعتقد ان مساهمة اكثر من كاتب في محاولة كتابية واحدة ، يعتبر ضرورة فنية ؟!

١٢ قد لا تكون ضرورة فنية للآخرين ، انما قد تكون كذلك للثنين وانا اني الحقيقة لا استعني عن مشورة الأستاذ سقر ، لذلك فم تجربتنا تعتبر ضرورة فنية في وقتها .

الاوربية .. فسيكون الجواب ان حجم المئات يختلف ، والسبب ان لاوربيا تراثا مسرحيا هائلا وتركبة ضخمة من الاعمال المسرحية صالحة لتقديرها في جميع الاوقات ، والمهانة لديهم فقط من ناحية ندرة الاعمال الجديدة .

اما بالنسبة لنا في الكويت ، فلنا امل كبير في المستقبل ، حيث ان وجود المعاهد المسرحية واستمرارها سوف يدعم الحركة المسرحية وسيخلق الكاتب الجيد والممثل الجيد ، واعتقد انه لا بد من ايجاد طرق اخرى لمعالجة أزمة التأليف المسرحي بالإضافة الى ما قلنا . اما ما هي فلا اعلم ، انما لا بد من التواصل اليها، وسيكون للجلسات الاعلى للفنون والاداب الدور المهم في ذلك .

● من خلال ما ورد في الحديث يبرز تساؤل معين ، وهذا التساؤل مرده ان ثمة معادلة تسير بطريقة غير توافيقية ، التضج وبروز الطاقات في مجال التمثيل + التطور في مجال الاخراج والاضاءة ، بينما في الجانب الآخر عدم مواكبة جادة من جانب التأليف .. السؤال : ما هي العوامل التي ساهمت في تعميق هذا الانشطار ؟ ثم ما سبل المعالجة ؟

١٣ هذا شيء مؤكد حقيقة ، ونحن في الكويت عندنا اربع فرق مسرحية ، تقدم على مدار العام مجموعة نهائية عروض ، منها عمل او إعلان من التأليف المحلي والباقي مقتبس او معد . ويلاحظ ان الاعمال المحلية ناجحة جباهريا ومطلوبة ، لانها هي التي تشكل القاعدة الاساسية للحركة المسرحية ، وعادة تكون هي مجال بروز الطاقات والمواهب الجديدة في مجال التمثيل والاخراج ، وبالتالي هذا ما يشجع الممثل والمخرج على البحث عن العمل المحلي الجيد .. وطبيعي ان يكون عدد الممثلين اكثر من عدد الكاتبات ، لانهم يتناولون بشكل اسرع ، اما بالنسبة للكاتب فمن الصعب ان يخلق كتابا جيدا ، وظروف خلق الكاتبات مغايرة تماما لظروف خلق الممثل ، كما ان ذلك لا يأتى بالسهولة تلك .

اما سبل المعالجة ، فاني اتصور انها مرهونة بالمستقبل . وتجربتنا في المسرح امدتنا بالثقة ، وهذه الثقة تنبع من تجارب الجمهور المتزايد مع المسرح ، والنظرة المختلفة التي بدأ الجمهور بصوبها له . وهذا بالطبع يشجع الكثير من الحبهين للمساهمة في الكتابة للمسرح وغائنه .

هذا اذا ما تحدثنا عن الأزمة بشكل عام — الكم — لاننا من ناحية الكيف فاني اتصور ان هنالك تطورا في مجال التأليف يوازي النمو في المجالات الاخرى ، وقد



بمقام  
عبد العزيز  
المنصور

ARCHIVE

<http://archiveba.sakrib.com>

## بدايات الفن التمثيلي عند عبد العزيز الرشيد

الادبي والجمعية الخيرية واصدار  
مجلة الكويت .

أما عن الفن التمثيلي الذي ظهر في  
الكويت برعاية الشيخ عبد العزيز ،  
فقد وصف لنا في كتابه تاريخ الكويت  
الاحتفال العظيم الذي أقيم بمناسبة  
افتتاح المدرسة الاحمدية سنة  
١٣٤٠هـ وكان ذلك الاحتفال خطابيا  
خطب فيه الشيخ عبد الله الخلف  
وسلمان ابراهيم الكليب والقسى

مصادر جديدة للحياة الثقافية  
والتعليمية .. يتمثل ذلك في سعيه  
لتأسيس المدرسة الاحمدية واصار  
على ان تكون اللغة الانجليزية وعلم  
الجغرافيا من بين العلوم التي يجب  
ان تدرس في تلك المدرسة ، ووقوفه  
امام المعارضة التي كانت تتولى  
تأسيس تلك المدرسة الاعلى ،  
وتبنته في النهاية من الوصول الى ما  
يرجو . ولعل سعيه هذا يذكرنا  
بأهمية دوره في تأسيس النادي

الدارس في حياة مؤرخ الكويت  
الأول عبد العزيز الرشيد يجد امامه  
قضايا عديدة تحتاج الى وقفة وثائقية  
لدراستها . اولها الحياة الثقافية  
والتعليمية في الكويت في الربع الاول  
من القرن العشرين ، القضية الثانية  
في مسار التطور الاجتماعي في تلك  
الفترة . وكان الشيخ عبد العزيز  
الرشيد من رواد الإصلاح في المجتمع  
الكويتي خاصة والخليج عامة من  
خلال نشاطاته المكثفة في ايجاد



الشاعر حسين بن كمال الدين النجفي  
تصيدة مظلمها :

أرض الكويت ألا ازدهى  
فلقد نجحت بما رجوت  
بشارك في ابنائك الذين  
بفضلهم نجحت  
هم شيّدوا لك مهذا  
للمعلم فيه قد سموت  
ما لا صدق نهوضهم  
الأوقلت بما انقضيت  
المعلم ينهض بالهداة  
أرخ وينهض بالكويت

وبسبب التحدي الذي ووجه به  
عبد العزيز الرشيد ورفاقه أمام  
حرصهم على إقرار مناهج تعليمية  
حديثة حيث أرادوا أن يثبتوا  
للمعارضين - بعد مرور عام من بدء  
الدراسة في المدرسة الاحمدية -  
جدوى جعل الامتحان الشعوي للطلبة  
في احتفال عام حضره حاكم الكويت  
آنذاك الشيخ احمد الجابر وغيره من  
وجهاء البلاد والمهتزين بالشؤون  
العلمية حيث القيت خطاب حماسية  
واناشيد ذكرها الشيخ يوسف بن  
عيسى في رسالة وجهها لصديقه  
شمسان بن علي آل سيف يصف فيها  
نائر الحاضرين ، حتى أنهم بكوا من  
شدة الفرح . وقد روى له السيد  
الفاضل عبد الرحمن العمر في صيف  
عام ١٩٧١ في لقائي معه أنهم قاموا  
بتقديم تمثيلية قصيرة في ذلك الاحتفال  
في عام ١٣٤١ هجرية وكان يقوم بدور  
الشيخ احمد الفارسي وقد شاركه  
بتمثيل دور الاخ الاصغر السيد  
فيصل الزين وبدور الاخ الاكبر السيد  
عبد المحسن احمد المحمد . وقد  
لاقت تلك التمثيلية الاستحسان كما  
ذكر السيد عبد الرحمن العمر . وكانت  
من تأليف الشيخ عبد العزيز الرشيد  
.. ونحن لا نناقش في هذه الكلمة حتى  
التمثيلية وشكلها الفني ولكن الذي  
يعنينا انها كانت في مجملها اسلوبا

جديدا للدعوة الى الاهتمام بارسال  
طلاب العلم الى المعاهد الخارجية .  
وفي اعتقادنا ان السبب الذي جعل  
الشيخ عبد العزيز الرشيد ينهج  
ذلك المنهج الجديد هو تأثيره بما  
شاهد خلال رحلاته في الاستانة  
والقاهرة من فنون جديدة .

ولم يكتف الشيخ عبد العزيز بذلك  
الشكل الفني وهو التمثيلية القصيرة  
للدعوة الى نشر العلم وتطويره ، بل  
اتجه أيضا الى شكل فني آخر فسي  
مجلته « الكويت والعراقي » حيث  
نجد في العدد الاول - جهادي الاولى  
١٣٥٠ مقالا افتتاحيا يعلن فيه انه  
سوف يقوم بنشر قصة اسبوعية  
قصيرة يعالج فيها كل ما يهم الشبيبة  
الاسلامية في مختلف انحاء المعمورة

يرشدهم فيها بأسلوب قصصي لطيف  
الى مواطن الضعف في تصرفاتهم ،  
وبالأخص أولئك الذين يطلبون العلم  
في بلاد الغرب ، وقد وصفها بأنها  
قصص واقعية لا تخلو من الخيال الا  
ان اشخاصها ليسوا حقيقيين ، وقد  
وفي الشيخ بوعده ونشر قصة قصيرة  
في العدد الثالث من المجلة بعنوان  
« صديقي التلميذ في باريس » وهي  
عبارة عن حوار بين صديقين حول  
ما يشغل الطلبة في ذلك الوقت عن  
التحصيل العلمي . ومما يدعو  
للأسف ان تلك البادرة الطيبة لم  
تجد اليد التي تتمهدها بالتطوير  
والاستمرار . وتوقفت هذه البادرة  
عند ذلك الحد ، وكانت بذلك التمثيلية  
الوحيدة التي ظهرت في ذلك الوقت .

مكتبة  
عن دار ذات المسائل

## المياه والسكان في الكويت

تأليف

فاطمة حسين العبد الرزاق

# المسرح في الكويت



## ملاحظات شاهد عيان

ويحسن قيادة الأسس التي ترتكز عليها .  
وإذا كان « الجنس العام » يتصور أن الفن هو شيء  
غالبه موهبة فقط ، فإن الواقع الذي تؤكد حياة الفنانين  
الناجحين ، هذا الواقع يمكن أن يشكل برهانا واضحا  
على أن الموهبة تضع مع الجهل أو عدم المثابرة .  
وقد يبدو هذا القول غريبا عنينا نطبقه على التشبيه  
الذي سبق ، وخاصة أن الشعر قد اشتهر بعفويته ،  
وبساطة الهامه . ولكن مثل هذه الفكرة عن الشعر هي  
التي تسقط مواهب كثيرة ، تتصور أن الشعر — وظيفة  
منهله — يمكن أن تمارس دون تعب أو تفكير —  
والسقوط في هذه القناعة هو سقوط لفن الشعر نفسه،  
وخطوة أولى الى الفراغ .

ولعل أي شاعر ناجح يمكنه أن يشرح ببساطة العناية  
الذي يوجه في البحث عن الفكرة ، وفي التعبير عنها،  
وفي تهيئة صيغة التعبير بحيث تغدو قابلة للقاء الناس.  
ولا شك أن العملية الأخيرة هي عملية ( صنعة ) يتعب  
الشاعر كثيرا في بناء قواعدها ، ومن ثم في تطبيق هذه  
القواعد .

وحتى تكون التصديرة جيدة يمكن القول — من وجهة  
نظر الشعر الحديث على وجه الخصوص — أنها يجب

يخطر لي غالبا أن اشبه المسرحية الجيدة بتصميم  
جيدة، برغم الفارق النوعي بين فن المسرح وفن الشعر .  
وهذا التشبيه ينبع أصلا لا من تشابه في الموهبة ، كما  
قد يبدو للوهلة الأولى ، وإنما من تشابه في التحكم في  
هذه الموهبة ، حتى تضبط تحت قواعد يعرف بها الفن ،  
فتتخلص من كونها تعبيراً عفويا عن احساس أو فكرة،  
لتصبح تعبيراً فنيا . إذ أنه أصبح من نافل القول أن  
يشير إلى أن الفن ليس موهبة فقط ، وإنما هو جانب  
الموهبة قواعد وفهم وصنعة .

وعندما يكون الحديث متعلقا بالفن المسرحي — والفن  
عموما — بالكويت . فإن احدا لا يستطيع أن ينكر وجود  
الموهبة ، لأن وجودها في المادة جزء من وجود الناس،  
وهي ليست قاصرة على فئة دون أخرى ، ولا شعب  
دون آخر .

ومع وجود الموهبة ، يبقى اتقان « الصنعة الفنية »  
هو العامل الحاسم في انجاح العمل الفني . وهذا  
الاتقان يلزمه امران : الثقافة والممارسة . وكل واحد من  
هذه الإسمى الثلاثة لا يستطيع منفردا أن يقدم غنسا  
مكابلا ، فالموهبة تحتاج إلى الثقافة ، والثقافة تحتاج  
إلى الممارسة ، حتى تصبح جزءا من قدرات الفنان،



## وليد ابوبكر

العصر .

صحيح ان المسرح في الكويت كان ارتجاليا واصبح الان يعتمد على نص مكتوب ، الا ان نظرة ناقدة الى معظم النصوص التي عرضت على خشبة المسرح خلال الاثنتي عشرة سنة الماضية يمكن ان تلحق بالارتجال، بل ان الارتجال السابق كان جماعيا ، بينما اصبح الارتجال الحالي .. فرديا ، ويتم على الورق ولا بد هنا من بعض الاستثناءات التي سيشار اليها فيما بعد ، كما انه لا بد من القول ان هذا الراي الذي يقترب من « التعميم » لا ينسحب على النصوص « المستعارة » من الخارج .

وهنا ، لا بد ان يطرح سؤال : ألم يتطور المسرح خلال هذه الفترة بما دامت نصوصه — في غالبيتها — تدخل في باب الارتجال ؟

والاجابة بسيطة : لقد تطور المسرح باشخاص ممثليه، او على التحديد باشخاص عدد من ممثليه ، يتمتعون بالموهبة ، ويمثلهم الممارسة الى حد كبير . ولكن هذا التطور — رغم اهميته — ليس هو التطور الحقيقي المطلوب ، المستند الى شقي التشبيه السابق : البناء والفكر . ان احدا لا يستطيع ان ينكر اهمية الممثل الموهوب ، والقادر على الاداء في العمل المسرحي ، ولكن هذه الاهمية لا تنتج ما يخدم المسرح القائد بدون البناء الجيد لفكرة جيدة . فالموهبة — كالفكاهة — يمكن ان تستغل فيها يخدم المسرح ، ويخدم المجتمع الكبير بعد ذلك ، ويمكن ايضا ان تعمل العكس .. والذي يقرر ذلك هو الاسلوب الذي توظف فيه هذه الموهبة ..

ولست اود ان ابالغ فاقول : ان موهبة الفنانين في الكويت — الممثلين المسرحيين خاصة — قد وظفت بما يضر ، ولكنني استطيع القول بان هذه الموهبة لم تقدم بالاسلوب الذي يملكه ان يجعل المسرح في الكويت بحث خطأ ليكون مسرحا طليعيا .

ولعل اهم الاسباب التي اخرت هذا النوع من التوظيف تعود الى امرين : اولهما خاص ، وهو متعلق بالتموج

ان تكون منطعية الصياغة ، بمعنى التدرج الهارموني المعقول ، ومن ثم ان تكون لهذه القصيدة « رؤية » واعية وكليّة لما كتبت للتعبير عنه .. وغالبا ما تكون هذه « الرؤية » جزءا من « رؤية » شاملة تجاه مجموع قضايا المجتمع لدى الشاعر المعاصر .

ومن هنا يمكن ان ننفذ الى لب التشابه بين القصيدة الجيدة ، والمسرحية الجيدة ، وهو تشابه يكون متوازيا اكثر من كونه متطابقا ، بمعنى ان المسرحية ، كالقصيدة ، تحتاج الى البناء المنطقي الذي يستند الى قواعد اساسية مهمة ، وتحتاج فوق ذلك الى الفكرة التي تعبر عن « الرؤية الشاملة » لمجموع القضايا ، وان كانت لا تتعامل الا مع جزئيات من الاحداث .. وكذا نجح البناء المتكامل في التعبير عن الرؤية الشاملة ، كان نجاح المسرحية مضمونا .. مع ملاحظة ان قواعد البناء في المسرح تختلف بالطبع عن قواعد البناء الشعري .

فاذا سلمنا بهذا الامر ، كان علينا ان نتساءل : من اين تأتي قواعد البناء ، ومن اين تأتي الفكرة ؟ ولا شك ان الاجابة ستكون في صالح الدعوة الى مزيد من الثقافة والعلم .. لان القواعد والافكار لا تولد في الانسان مقطوعة الصلة بها حولها ، وانما هي تتكسب اكتسابا للعلم والممارسة .

ولذلك فان الدعوة الى التعلم والتجريب هي الاساس الذي يجب ان تستند عليه الدعوة الى النهوض بالمسرح في الكويت ، لان المسرح لن يكون مسرحا قياديا الا اذا سار في هذين الاتجاهين وليس سطحا ان نقول ان المسرح اذ لم يكن قياديا ، فان الضرورة الاجتماعية لوجوده تصبح باطلا تماما ..

فالى اي مدى يمكن ان نطبق هذا القول على المسرح في الكويت ؟

هناك ملاحظات تاريخية لا بد من الاشارة اليها ، وهي ان المسرح في الكويت بدأ مسرح هواية وانه استمر حتى الان كذلك . واذا كان « تطور » المسرح في الكويت يمكن ان يشير الى خطوات محسوسة الى الامام ، فان سرعة هذه الخطوات لا ترضي الطموح ، ولا تناسب

العلمي للوهوبين من «هواة» المسرح . وثانيهما عام ، وهو نقص الوعي المسرحي في المجتمع ، وهذا جزء من الثقافة العامة التي يجب العمل على تطويرها في كل المجالات ، بما في ذلك مجال الفن المسرحي .

وإذا ما حاولنا أن نرأس شعار الدعوة إلى تثقيف المسرحيين ، وأغناء تجاربهم ، فإن علينا قبل ذلك أن ندرس مجموع الظروف التي تحيط بالمسرح في الكويت لنعرف طائفة الذين يعملون فيه ، واحتياجات المستقبل لهذه الطائفة .

الواقع المسرحي يشير إلى وجود أربع فرق مسرحية في الكويت ليس فيها مسرحي واحد محترف ، وهذه الفرق فيها مواهب كثيرة بعضها يصل حد الجودة ، ولكن علة هذه المواهب بالمسرح لا تخرج عن حد الهواية . والهواية في المادة مزاجية ، لا تستند إلى عمل منظم وتخطيط ، وربما تختار أسهل الطرق للتعبير عنها ، ما دامت أسهل الطرق قادرة على الإشباع . ويكون اختيار أسهل الطرق متناسبا مع عكسها مع الثقافة المسرحية ، فلما نقصت هذه الثقافة المستندة إلى دراسة علمية منظمة ، كان الاتجاه إلى الطريق الأسهل أكثر وضوحا ، وغالبا ما يكون ذلك بالارتجال — حتى على الورق — أو بأعداد المسرحيات من الخارج ، والذي يدخل في هذا الإطار هو أعداد المسرحيات التي ليست لها قيمة أدبية ، لا للمسرحيات التي يمكن أن تشكل أساسا من أسس التثقيف المسرحي .

وليس هذا تقليلا من قيمة الهواية ، ولكنه إشارة إلى أن نهوض المسرح يحتاج لمن يحسون بأن المسرح يمثل جزءا من حياتهم ، لا أمرا عارضا في هذه الحياة وبمعنى آخر : أن المسرح لا يمكن أن ينهض على الهواية وحدها ، ولكنه بحاجة ماسة إلى الاعتراف .. وبالتالي التفرد . وهنا يبرز السؤال الرئيسي في هذا المجال :

في وضع مسرحي كما في الكويت ، من يغامر في أن يتفرغ ، أو أن يجعل من المسرح وسيلة عيش ؟! والسؤال كبير ، وإثارته تدل دلالة أكيدة على أن المسرح في الكويت لم يحقق شيئا من طموح بعد .. إذا تذكرنا أنه يوجد في كل دول العالم مسرحيون محترفون ، ولا يخافون من الجوع .

والإجابة على السؤال ليست بسيطة ، فالتفرغ المتصور ليس تفرغا بسيطا أيضا ، أنه تفرغ من أجل تحقيق رسالة ، ومن أجل ملء كل الشغرات الموجودة في الحياة المسرحية حتى الآن . وهو بالطبع تفرغ مغامرة ، لأن الفن كله مغامرة ، ولكنه مغامرة محسوبة لا مرتجلة ..

وخطورة المغامرة في الكويت ، لا تكمن في حوافرها الذاتية والمادية فحسب — وإنما في حوافرها الاجتماعية

فالجوهر المسرحي ما زال يشكل عقدة المسرحيين في الكويت . وهم يحملون بخل هذه العقدة .. ولكن كيف ومتى ؟

ان الذي يتحمل مسؤولية الحل ، سيتحمل ما يرافقه من نتائج ، على كل صعيد .. فمن هو القادر على ذلك ؟ يبدو أننا سنتجه مرة أخرى إلى القول بأن العبء كبير ، وأن المسارح بأوضاعها وبإمكاناتها الحالية — منفردة كانت أو مجتمعة ، لا تملك القدرة الكافية على تحله ، ولذا فإن النظر يستجه إلى الدولة ، باعتبارها الجهة التي تملك الطاقة ، وإلى المجلس الوطني للفنون والآداب على وجه الخصوص ، باعتباره الهيئة الأقرب إلى الموضوع .

وما هو المطلوب في هذا المجال هو العمل على النهوض بالمسرح على أسس علمية مدروسة ، تابعة من فهم لرسالة المسرح ، متجهة للاستفادة من الإمكانيات المتاحة والمحتملة .

ولعل أهم ما يمكن أن يقوم به المجلس هو — في البداية — إنشاء هيئة للمسرح ، مستقلة أو مشتركة ، تتحمل مسؤولية النهوض بهذا الفن في الكويت . أما ما يمكن أن تفعله الهيئة ، فمستكون له مستويات مختلفة ، تبدأ باستئصال المواهب الموجودة ، وتنظيمها ، وتحميل النتائج المادية لهذا العمل .

وفي هذا المجال ، يبدو أنه لا بد من التحذير من دمج المسرح أو حلها ، لأن ذلك لا يقدم خطوة في السبيل المنشود ، بل الدمج يقتضي على المبادرة ، وهي أمر لا يمكن أن ينكر وجوده في مسارح الكويت . ولكن المقصود هو العمل على خلق فرقة مسرحية قومية تشرع عليها الدولة ، ونستطيع أن تقدم من خلالها فنا نظفيا ، يقدم للناس بأفضل الأساليب وأرقاها . ومن مسؤولية هذه الفرقة أن تعمل على خلق مسرح يومي في الكويت ، بالتعاون مع الفرق الأخرى ، حتى يصبح وجود المسرح كوجود السينما ، جزءا من ليل الكويت ، فغده الطريقة هي الطريقة المثلى لخلق جمهور مسرحي ، ووعي مسرحي يفكر إليه هذا الفن افتقارا واضحا .

ان وجود المسرح اليومي في الكويت يجب أن يشكل هدفا رئيسيا من أهداف المهتمين بشؤون المسرح . ولكن المسرح اليومي يحتاج إلى الطاقات الكثيرة ، والوعية ، وهذا ما يمكن أن يوفره المعهد الذي افتتح هذا العام . وسوف يكون ضمان مستقبل من يخرجهم هذا المعهد عاملا حاسما في هذا الاتجاه .. فإذا استطاع الخريجون أن يبنوا مسرحا واعيا ، فإن هذا المسرح سيحبذ إليه فئات لا تزال تهرب من أي جو فني ، ما يولد نقصا كبيرا في العاملين ، وخاصة من العنصر النسائي .

وتتمس بالقدرة على التطور ، واعني بها تجربة. مسرح الخليج العربي .

فالفارق الذي يفصل بين اول عمل قدمه مسرح الخليج في الهواء الطلق ، على مسرح نادي العمال ( الذي اصبح جمعية المعلمين ) قبل اكثر من عشر سنوات ، وآخر مسرحية قدمها في العام الماضي ، الفارق بين ( الخطا والغضبية ) ومسرحية ( ضاع الذيك ) ليس فارقا بسيطا . فني كل موسم مسرحي كان مسرح الخليج يخطو خطوة الى الامام ، قد تكون كبيرة وقد لا تكون ، ولكنها خطوة على كل حال . واذا استثنينا بعض السنوات العجاف التي ضاع فيها المسرح عن نفسه ، ورسنا لاعماله خطا ببائيا ، للاحتلنا انه ظل في نمو مطرد . . وانه بدأ وظل يمثل خطا طليعا ، يحمل بذور استمراره من قدرته على تنمية نفسه .

وهذه التجربة يمكن ان تكون دليلا ، ويمكن للخطوات المرعية ، والموجهة ان تكن خطوات اوسع تقود المسرح الى الامام ، ليبدأ من حيث انتهت المسارح في عالمنا العربي على الاثر ، ثم يشق طريق التخطي . وقد يقال بان هذه الخطوة تحتاج الى الجهد الكبير ، وتحتاج الى الاطلاع والتبادل الثقافي . . وغير ذلك من سبل المعرفة . . وهذا امر معروف تهابا ، ولكن من المعروف ايضا هو ان تقتنع بالسبيل ، وان تبدأ الخطوة الاولى في رحلة الالف ميل . . فقد آن لنا ان نبدأ اذا كنا نلجح الى الوصول الى مسرحية جيدة ، تشبه القصيدة الجيدة .



وحتى يتم هذا الامر - الامل - لا بد ان يطرح سؤال : ما العمل الآن ؟ اننا لا نستطيع ان ننتظر ، فالامر قد يطول كثيرا ، والحلول التي ستطرح قد تتشابك فيما العمل الآن ؟

قد لا نستطيع الاجابة على هذا السؤال الا بطرح وسيلة الاجابة عليه . ان في الكويت مجموعات من الشباب الذي يؤمن بالمسرح ايمانا كبيرا . هذه المجموعات عليها ان تبدأ الخطوة الاولى ، ان تبدأها بجد ، من اجل ( تثقيف المسرح ) ومن اجل مد العاملين فيه بالمزيد من المعرفة المتخصصة . . والمزيد من الثقة بانهم يقومون بعمل له اهميته الكبرى في المجتمع .

قد لا نستطيع ان نطالب المسرحيين بالاحتراف . ولكن بإمكان المسرحيين ان يرتفعوا بالهواية الى مستوى الاحتراف الجاد ، خاصة انهم يملكون ظروفا تمكنهم من ذلك . . تتلخص في ما تقدمه الدولة من رعاية وتشجيع . ان المطلوب من المسرح ان يضع لنفسه خطة لتنمية المعرفة ، بشكل لا يسمح بالتقريط فيها . وقد لا تكون هذه مهمة فرقة واحدة ، بقدر ما هي مهمة اتحاد . وعلى الخطة ان تكون خطة متنامية ، تبدأ وتوسع وتنتهي بشكل منظم ، واكاديمي .

والخطوة الاولى في هذا المجال قد تكون صعبة ، ولكنها خطوة لا بد منها ، من اجل مستقبل المسرح . . ومن اجل العاملين فيه ايضا . والخطة التي تنصورها قد يشكل الاساس لها منهجا مبسطا لمهد . ولا شك ان المعلومات النظرية في المكتبات ، وان في الكويت كثيرين ممن يستطيعون ان يساهموا في هذا الجهد مساهمة فعالة .

وقد تكون اهم عقبة في هذه الخطوة هي الاقتناع بضرورتها ، فليس من السهل اقتناع من يحس انه اصبح غنائيا بان عليه ان يبدأ من اول الطريق ، لان هذا يشعره بأنه يحبو ما انتج ويلقي ما عمل .

ولا شك ان المهمة ستقع على الفئة المثقفة من العاملين في المسارح ، فهذه الفئة تستطيع ان تدرك بحدسها ( تطور المسرح في الكويت ) ان النتائج التي حققها المسرح اقل غنى من السنوات التي عاشها حتى الآن . ومن هذه الخطوة ، اذا تمت ، ستفتح العيون على عالم المسرح الحقيقي ، الذي يستحق التضحية ، والمجهود . . وهناك تجارب عربية يمكن ان تعطى كأمثلة وان كنا لا نستطيع ان نعتبرها أمثلة كاملة ، بسبب اختلاف الظروف ، وخاصة الظروف الاقتصادية والسكانية .

ولعل في الامكان الاشارة الى ان في الكويت تجربة يمكن ان يشار اليها ، باعتبارها تعتمد على المبادرة ،

# نحو نمط سرمي مقارن

بقلم:

الدكتور  
ابراهيم حمادة

يشجعه فيها على الاختلاط بالعلوم والفنون الأخرى ، كي يفخر منها ويستقي ما يمكن هضمه ويكسبه جدة وغتوة وعصرية. ومن ثم أصبحت هناك وشائج بين الأدب وعلم النفس ، أو بين الأدب والمذاهب السياسية والفكرية ، أو بينه والعلوم الأخرى .

وعلى هذا ، فإن تلك العلاقات المتبادلة بين الأدب وبعضها ، وبين الأدب والمعارف الفكرية المتنوعة ، هي مركز البحوث المقارنة التي تحاول أن تكشف عن أصالة الروح القومية ، ومدى اتصالها واستجابتها — في مختلف العصور — للروح الإنسانية العامة ، ومعارفها المختلفة ، من حيث الاعطاء والاستعطاء ، أو تبديل الخبرات والعطايا .

والأدب الغربي — كآدب حسي قوي — اتصل قديما ببعض وجوه الأدب اليوناني فنتأثر بها ، واتصل بالأدب الفارسي فآثر فيه وتأثر به ، واتصل بأدب أوروبا في عصرها الوسيط وعصر نهضتها فآثر فيها بما هو جدير بالبحث . أما في العصر الحديث ، فقد تأثرت فنون

كذلك : دراسة الأدب القومي في صلاته وتأثراته ببيادين المعرفة الإنسانية الأخرى ، كالغنون ، والفلسفة ، والاجتماع ، وعلم النفس ، والسياسة ، والاقتصاد ، والدين ... الخ . وللمصالحة بين هاتين المدرستين يمكننا أن نزوج بينهما ونقول : إن الأدب المقارن — أجيالا — يمثل ببساطة في هذا التعريف ذي الشقين : (أ) أنه مقارنة أدب أمة معينة بأدب أمة ثانية — أو أهم متعددة — من ناحية التأثير والتأثر ، (ب) كما قد يكون أيضا دراسة نفس الأدب في ضوء معطيات العلوم الإنسانية المختلفة التي يمكن أن يحكم بها. فمن الملاحظ — بالنسبة للشق الأول — أن الأدب العظيمة تتعدى حدودها الجغرافية واللغوية وتتصل بالأدب الأجنبية الأخرى فتتأثر بها وتؤثر فيها ، وذلك على درجات متفاوتة من عمليات التطبيق والتجهين . أما فيما يخص الشق الثاني من التعريف ، فقد استطاع العصر الحديث — بنضوج معارفه ، واتساع كشوفها ، وتشعب مناحيها — أن يجذب الأدب إلى مناطق جديدة

لا يزال التراث الأدبي والفكري في العالم العربي يفتقر إلى اهتمام البحث الأكاديمي ، يصنفه ، ويؤرخه ، ويفسره ، ويقيمه . ومع أن الأدب المسرحي جنس فني مستجلب من أوروبا منذ عهد قريب كي يستتبع في تربة هذا التراث الثقافية ، إلا أن تلك الحدائق لم تحفظ من الإصابة بنفس آفة الاقتطاع إلى البحث والدرس الشامل ، رغم المحاولات المحدودة التي بذلت في هذا السبيل .

ولعل من أهم متطلبات المداخل المنهجية لدراسة الدراما العربية في المائة سنة الأولى من عمرها ، هو توظيف علم « الأدب المقارن » . لانه يكاد يكون المدخل الشرعي الرئيسي لتقييم التيارات الثقافية الغربية وهي تغزو تراثنا الفكري ، فتتسلح في الالتحام ببعض جوانبه ، وتقتل في بعضها الآخر .

والأدب المقارن — بوجه عام — هو دراسة أدب معين في علاقته التاريخية بأدب آخر خارج حدود موطنه اللغوي . ويضيف المقارئون الأمريكيون إلى هذا التعريف — الذي ينفي عليه زملاؤهم الفرنسيون — بأنه

القرن التاسع عشر وما قبله بصمات عميقة في نتاجه الدرامي الذي ظهر في النصف الأول من هذا القرن ، بل أن نصوص مسارح رمسيس ونجيب الريصاني وجورج ابض وغاطبة رشدي وأحمد شوقي مثلا — لا يمكن عزلها ومناقشتها بعيدا عن التطور الدرامي في فرنسا . كما أن خصائص المسرح المحامي ، والعبيثي ، والوثائقي ، والشامي ، والإشترافي ، ونحوها قد أثرت — وما غنت تؤثر — في حرفة المسرح العربي المعاصر ومضامينه . إن في كل هذا — وغيره — مجالات خصبة لعمل الأدباء المقارن .

على أنه يجب التفرقة بين مفهوم عمليات الموازنة بين التشابهات أو السرقات التي عرفت في نقدنا العربي القديم ، وبين مفهوم العملية المقارنة في شكلها الصحيح والتي تتطلب أساسا وجود علاقة تاريخية ذات تعامل بين الموضوعين محل المقارنة . الواقع أن الأدباء المقارن — بوجه عام — من أهم الوسائل العملية لدراسة أدباء الحديث ، وخاصة الأدباء المسرحي . ومع أن هناك جامعات كثيرة في أوروبا وأمريكا تخصص هذا الفرع من المعرفة القولية بعناية كبيرة تزداد توسعا ، وتشعبا ، وعمقا ، منذ القرن الماضي ، إلا أنه يحتاج في لا تزال محدودة . كما أنه لا يزال يفتقر في ضعف في مناهج كليات الأدباء بجامعاتنا ومعاهدنا الفنية .

**دكتور إبراهيم حمادة**  
**استاذ الادب المسرحي والنقد**  
**بالمعهد العالي للفنون المسرحية**  
**بالكويت**

والتطبيقية ، كتواعد عامة أساسية للباحث المقارن . كما عليه أن يبحث — إلى أبعاد معقولة — بأهم مصادر المعارف الفنية والعلمية ، وأن يجيد اللغتين الإنجليزية والفرنسية — على الأقل — حتى يتمكن من التعرف على ما كتب فيها من مسرحيات ، وعلى ما أحاط بذلك المسرحيات من ظروف اجتماعية ، وسياسية ، واقتصادية ، لأن هاتين اللغتين بالذات يمثلان النافذتين الأساسيتين اللتين أطل منهما العالم العربي على الحضارة الأوروبية الحديثة والقديمة . وفوق ذلك كله ، ينبغي على هذا الدارس المقارن أن يتفحص أوجه الالتقاء العربية وخاصة ثقافة القرن الماضي ، وأن يلم بفحوى المتفوجات المسرحية قبل أن يسربها الزمن في شقوق النسيان .

لا شك أن البحوث المقارنة — مرة أخرى — ضرورية لدراسة أدبنا الحديثة بوجه عام ، ولكنها أشد ضرورة في المجال الدرامي بوجه خاص ، لأن المسرح — دون فنون الأدب الأخرى — من مطلوب برمته . ولعل يمكن لنا قية أن نقول كما يمكن أن يقال عن القصة مثلا — مبادأت ومثابه ومحاولات بدائية . ويمثل النقد المسرحي المقارن الأداة التي تكشف بها أبعاد الإصالة في مسرحنا العربي ، والوسيلة التي يتحدد بها مدى تأثيره بالإجناس الدرامية الوافدة ومدارسها . ولا ريب أن مظاهر التأثير تزداد حدة واتساعا كلما أمعنا في الاتجاه نحو الماضي . كما يمكن من طريق النقد المقارن التعرف على طاقات الدراما العربية المعاصرة ، ومصادر قضايها الحقيقية ، وطبيعة تياراتها الفكرية ، وموضوعاتها وخرغياتها . ليس مجرد الدراسة التاريخية محسوب ، وإنما للإكثائية التخطيط المستقبلي لها أيضا .

إن لكورني وراسين وموليير وميجو وبعض كتاب الدراما الفرنسية في

الأدب العربي بأدب أوروبا وعلومها المتقدمة تأثيرات متنوعة ، لا يمكن انكارها أو التقليل من شأنها . وكان مما أثره اتصال الشرق بالغرب في القرن الماضي ، أن تعرف العالم العربي على أجناس الشعر الأوروبي وخاصة الأدب الدرامي في نظمه ونثره ، فأخذ يتحليل على الفقه ، وترويضه ، ومزجه بتراته الحضاري حسبما سمحت الظروف التي كانت في البداية متعسرة ونافرة . ولقد استمرت عملية التألف هذه طوال قرن تقريبا في شكل ترجمات ، وتعليقات ، واقتباسات ، ومحاكمات للدراما الأوروبية ، حتى ليتمكن القول بأن الدراما العربية نشأت وترعرعت حول سيقان الدراما الغربية ، ولكن في تراب اللغة العربية . ورغم مرور فترة طويلة على عملية الاستنزاع المسرحي ، فإن الدراما العربية لم تقطع بعد عن أئداء المسرح الأجنبي ، ومن ثم فهي عاجزة عن التأثير في أية دراما أجنبية ، لأنها لم تصل بعد إلى المستوى العالمي الذي يجبر الأدباء المسرحية الأخرى على أن تتناح منها . أي أن مد التأثير الفني الأوروبي لا يزال ينداح فوق أرضنا الثقافية التي لم يتقبض لها حتى الآن فيض الوعي المتفوق الذي يقدر على الرد ودفع الهذونيات .

وعلى هذا الأساس ، فإنه لكي ندرس أدبا المسرحي دراسة تاريخية وتقييمية صحيحة فمن الإجمالي — علينا واكاديميا — أن يكون علم الأدب المقارن هو الدخول الرئيسي لإتجاز مثل تلك الدراسة . ومعنى هذا ، أنه يتحتم على الباحث في تاريخ المسرح العربي أن يتزود — إلى الجانب دراساته الأدبية الخاصة — بدراسة النظرية العامة للادب بفنونه المختلفة كما بحثها أساتذتها المختصون في بلدان العالم الأوروبي الرئيسية . ثم بدراسة مناهج الأدب المقارن ، ومداخله التاريخية ، والنظرية ،

إذا كان الفن المسرحي هو من الفنون الوافدة والحديثة على أرضنا العربية فإنه من الفنون الجديدة جدا على الواقع الكويتي ، وقبل ان نبدأ في استعراض بعض التجارب المسرحية التي اثرت على التجربة المسرحية لمسرح الخليج العربي ، احدى الفرق المسرحية الاربع الموجودة في الكويت والتي تحاول تلمس طريقها والاستفادة من مجمل ما يقرأه او يشاهده رجالها المسرحيين ، فإنه علينا طرح مقدمة تتناول الخلفيات التي اعطتنا الصورة الحالية لواقع الحركة المسرحية ومجمل حركة الادب في البلد .

(١) المسرح بشكل خاص والادب بشكل عام يحتاجان الى تكوين زمني مستمر وطويل نسبيا تتواجد فيه سمات معينة للمجتمع من تمازج وتناثر ومن خاصية معينة لتراكيبات طبقية يسود بين اجزائه الصراع او اللقاء ، على اساس ان عامل الاستقرار والتواجد المستمرين بفرزان قضايا ومصالح متعارضة او متناقضة ، متوافقة ومتكاملة وهي التي تعكس نفسها ، لا بل انها هي التي تصوغ الموقف النفسي والثقافي لاي شعب أو بلد .

الا ان الاستقرار في بلد كالكويت وبناء دولة بتكويناتها ومؤسساتها ، وبموامل الفرز المجتمعية لشعبها تعتبر من الامور الحديثة جدا ، اي انه لم تتواجد تلك الخلفية التاريخية من البناء المجتمعي بكل افرازاته وبناءه الذي يمكننا الركون اليه ونطمئن الى ان الواقع المعاش هو حالة استثنائية لم .

وهذا بطبيعة الحال يعكس نفسه على نمو الفنون وحركة الادب وبالتالي تقدمها وازدهارها على اساس ان تلك العمليات تحتاج الى خلفيات معينة من التجارب والانماط التي يمكنها التطور بتطور واقع موضوعي حياتي معاشي . وهذا ما اعتقد اننا افقدناه هنا .

صحيح ان التجارب الانسانية ما هي الا مشاع لمن يريد ان يستفيد منها ، الا ان الاستفادة الحقيقية تحتاج الى مستوى حضاري معين حتى ياتي النقل او الاقتباس او الخلق متفاعلا ومستجيبا لحاجات الواقع ومتعايشا معه وليس غريبا عليه وهجينا .

(٢) اذا كان المجتمع في الكويت وتكويناته وبناءه تعتبر حديثة ولا يمكنها فرز حركة ثقافية متطورة ومزدهرة في هذا العصر القصير لواقع الاستقرار ، فان هناك سببا اخر اعاق نمو حركة الادب والمسرح وجعلها رهينة الجو الذي نجدها عليه .

مع ذلك ، فان واقع الفن والثقافة كان قد أخذ بتلمس طريقه محاولا ان يتأثر بكل ما هو موجود على الاقل في منطقتنا العربية اثر تفرغ عامل الاستقرار ، الا



# صقر الرشود وعبد العزيز السريع

وتأثرهما  
بالتجارب  
المسرحية  
في العالم



عملية التواصل والاخذ والعطاء عملية موجودة منذ القديم . واي نتاج ما هو الا عصابات الناس والشعوب على مر الزمان ، الا ان الفنان هو الذي يستخلص ويكتشف لحظات معينة من تجارب الحياة ويصيفها بقالب فني معين . اي انه لا شيء يأتي من الفراغ ، وان نتاجات العالم ما هي الا النسخ الذي يبقى كي تستفيد منه باقي الاجيال والشعوب ، وبالقدر الذي يضيفه المستفيد ان استفاد منه بالقدر الذي يمكننا الاطمنان بان عملية العطاء ما زالت متواصلة وبان التجارب تغني من بعضها البعض ولا تنجبد ، وانها هي في حركية دائمة ومستمرة .

بالنسبة لصقر الرشود وعبدالعزیز السريـع فإن الملاحظ على نتاجيهما المشتركين الاخيرين : (١٩٢٤م) بم والعمل الذي بدأ بتقديده لهذا الموسم « شياطين ليلة الجمعة » انهما استفادا كثيرا من التجربة المسرحية التي تسمى « المسرح داخل المسرح » أو مسرح الوجه والقناع .

وفي الحقيقة ان هذا النمط من الشكل المسرحي ليس بالجديد ، وقد تكون اساساته موجودة منذ ان اوجد المسرح على زمن الاغريق ، وخصوصا تواجد الكورس في المسرح اليوناني وتدخله في الحوار والتعليق والغناء في الكثير ان لم يكن في كل مسرحيات ذلك الزمان او حتى في ايجاد مسرح الوجه والقناع ، كما تطور على يدي المسرحي الايطالي لويجي بيرندلو كتجربة سوفكليس احد المسرحيين الكبار في المسرح الاغريقي ، في عمله « اوديب ملكا » حيث يجمع اوديب في حقيقة ذاته وينتهي بالدمار وفقا للمعنيين حين يجد نفسه على نحو مغاير تماما للسورة التي كان يعتقد انه عليها .

لكن هذا الشكل استطاع لويجي بيرندلو ( ١٨٦٧ — ١٩٣٦ ) ومن خلال مجموعة من اعماله ان يركز اساساته وان يبدع فيه ويعطيه من تجربته وثقافته الشيء الكثير مما جعل الكثيرين ينسبونه اليه ، لكن وكما قلنا فان هذه التجربة لم تكن جديدة على الواقع المسرحي ، وقلنا ان

ان تفجر البترول والنتائج التي ترتبت عليه وتوفر سيولة نقدية وفرت معظم الاشكال والبنى العمرانية وصورها الظاهرية من اقتناء نتاج حضارات اخرى . لكن الثقافة بقيت وتبقى بعيدة عن ذلك النائر الانبي وتحتاج الى مدى زمني معين كي تترخ غنى ووعدا هذا اذا وجد من يتابع تفاصيل موهبته وسقايتها والتعب عليها ودفن ضريبة التعب والمعاناة والعيش مع الواقع وله .

كان موقف الاديب صعبا كثيرا .. مجتمع من حواليه يمارس الركن والملك وجعب الاموال ، والكثير من المفترات تنزع في جسم المجتمع .. خفي متلاحق .. والناس يركضون .. نهل يبي هو بمنعزلا عن اللحاق واخذ حصته ونصيبه من الثروة ؟

الخلاصة ، ان الكثيرين تركوا ادوات الادب والفن وانضموا الى مجموعة الوجاه والاغنياء ، وتركوا ذلك الغناء الذي لم يكن يقيم اودهم ، وبقيت امور الادب والفنون متخلقة بسودها تغلف النفس واحيانا الاختناق . الا ان هذا الواقع مضى على استقراره زمن معين واصبحت الثروة شيئا عاديا لاصحابها وليس طلبا كغريفة قرص الشمس ، واصبح الواقع الجديد يفرز اموره وقضاياها واخذت تسوده بعض الاختراقات ويبدأ الفنان والاديب يحاول استجماع قواه الذاتية ليثبت وجوده ويحاول تقديم ما عنده .

وهذه المرحلة صحيح انه يعيش فيها الكثير من اللصتين ومحدودي الثقافة والعطاء ، الا انها مرحلة لا بد منها ولا بد من ان نصل يوما الى مرحلة التفرقة ، والآن قد ان تفرق هذه الارض الاديب والمصري والشاعر الذين يمكنهم المساهمة مع غيرهم من ابناء وطننا العربي الكبير من صياغة ثقافته وحضارته .

كان لا بد لنا من طرح هذه المقدمة حتى نصل الى اساس علة الحركة الادبية والمسرحية في البلد لنقول انه توجد بعض الازهاصات التي تمثل شيئا ما على خريطة هذا الواقع ، لنصل الى موضوعنا ولنبين مدى تاثر بعض الفرق المسرحية ببعض التراث العالمي وتجارب . عبدالعزیز السريـع وصقر الرشود شابان من هذا البلد ، لهما الانتاج الوثير من المسرحيات واخرجهما ، وهما لا شك يمثلان نوعا من الطموح لارساء مسرح متفاعل مع الواقع ومستفيد من التجارب المسرحية الاخرى ، وهما ما زالا ضمن التجربة التي يمكنها ان تتطور وان تصل نحو الافضل .

ندخل في موضوعة استفادتهم من التراث المسرحي العالمي ، وطبعاً هذه العملية يلجأ اليها معظم ، ان لم اقل كل ، من يحاول الكتابة او طرح ما هو جديد .



أساسها يعود الى المسرحيين الأوائل ، الا انه وفي ايطاليا  
الذات اوجد من أعطى لذلك الشكل المسرحي اسمه .  
لويجي كياريلي احد المسرحيين الذين سبقوا لويجي  
بيرندلو تجربة وعمرًا ، ألف مسرحية اسمها « الفراعنة  
الوجه » وفيها تمثيل لاذع وسخرية مرة من التناقض  
لوجود في الحياة بين مظهرنا الخارجي أو كما يراينا  
لاخرون وهويتنا الباطنية أو كينونتنا الذاتية .  
الا ان لويجي بيرندلو هو الذي امسك بذلك الخيط ،  
اعطاه بعده وقدم معظم أعماله ضمن ذلك النمط ،  
نغني الرابع ، وست شخصيات تبثت عن مؤلف ،  
الليلة نرتجل ، وكل شيخ له طريقة .. السخ  
الشيء الفذ الذي ربط بين تلك الاعمال ليس  
لشكل محسب ، بل مضمونها كذلك ، والذي يقوم على  
ان الانسان انما هو في صراع دائم مع ذاته كي يصبح  
بذاته . »

الحياة كلها .. وبينما كانت الأم تسحلف ابنها ان يكتف عن عداوته حيال اولادها الاخيرين يلقي صغيرها البرياني بمصرعها .. وهكذا تنفلت الشخصيات لتبحث عن مؤلف يصوغ حياتها من جديد ، بدل ذلك المصير القمعي الذي انتهت اليه .

# دولة الكويت

## وزارة البريد والبرق والهاتف

### أعلان مسابقة تصميم طوابع بريدية

تعلن وزارة البريد والبرق والهاتف عن مسابقة للحصول على تصاميم منفصلة للطوابع البريدية الخاصة بالاعلام الشعبية المذكورة ابناء حسب الشروط التالية :

- |                               |               |
|-------------------------------|---------------|
| ٨ - أمها وأبوها .             | ١ - الرياضة . |
| ٩ - طرباشي أوماشي .           | ٢ - القصي .   |
| ١٠ - الجيس .                  | ٣ - النيلة .  |
| ١١ - الحساب .                 | ٤ - الدواجة . |
| ١٢ - الصبة .                  | ٥ - البيلور . |
| ١٣ - الخفصة .                 | ٦ - عمالكو .  |
| ١٤ - أوبة الاعاب شعبية أخرى . | ٧ - الوقافة . |

- (١) يحظر التصميم على اسم الشخصية باللغة العربية .  
(٢) يترك لأواع طلب في جيل التصميم لكتابة التلات المقررة .  
(٣) يجب أن يكون التصميم بريسيا بالالوان المائية أو الجواش على ورق سيك ، وأن يكون الحجم بحدود ١٥ × ٢٠ سنتيمترا فقط .  
(٤) يرسل التصميم يدأخل ملف مغلق معنون إلى السيد وكيل وزارة البريد والهاتف ويكتب على الملف « مسابقة تصاميم طوابع الاعلام الشعبية » على أن تصل الوزارة قبل تاريخ ٢٠ - ٣ - ١٩٧٤ .  
(٥) يكتب على ظهر كل تصميم اسم صاحبه وعنوانه الكاملين .  
(٦) تفرز هذه الوزارة التصميم الذي تراه مناسباً ، ويقع لها ادخال التصميمات عليه ، اذا رأت ذلك ضروريا ، كما يقع لها استبعاد أى تصميم دون ابداء الأسباب .  
(٧) يمنح الفائز مكافأة قدرها ( ٥٠ ) خسون ديناراً كويتياً عن كل تصميم .  
(٨) جميع التصميمات التي تصل الى الوزارة تصعب ملكاً لها ، ولا تصاد الى اصحابها ، ورسمن اعلام جميع الفائزين بنتيجة المسابقة .

وكيل الوزارة

كذلك من تأثيرات بيرندلو على غيره من الكتاب المسرحيين الاوربيين مثل جان انوى وجان جينه حيث يجري تبادل اداء الشخصيات في مسرحية الاخر « الخاديات » وتنقسم الشخصيات ادوار بعضها البعض . وهذا فعلا ما حصل في مسرحية شياطين ليلة الجمعة المؤلفة من لوحات متعددة ، كل لوحة تطرح مشكلة معينة نابعة من صميم واقع ومشاكل البلد وتعتمد على تبادل ادوار الممثلين وتشخيصهم لشخصيات بعضهم البعض ، اضافة الى الاستفادة من اجواء اعمال بيرندلو ومقدماته المسرحية من ناحية شكل المقدمة ورفع الستارة قبل بداية العرض وتدخل بعض ( المتفرجين ) بالعمل الموجود داخل الخشبة .

الا ان استفادة صقر الرشود وعبدالعزیز السريع لا تنحصر في كتاب واحد ولا تجربة واحدة ، وانما هناك تنوع في الاطلاع والاستفادة . في المسرحية الاخرة « شياطين ليلة الجمعة » هناك استفادة من تجربة مسرح « الشوك » ، السوري ، الذي يتناول الحياة العالمة بالنقد اللاذع .. وبصورة خاطفة وسريعة . الا ان تجربة السريع والرشود تتمتع قليلا وتحاول توجيه سهامها للوضع الذي تعتقد انه مليء بالخلل والانحرافات كذلك فهما يحاولان الاستفادة من تجربة « ليلة سمر من اجل الخامس من حزيران » للكتاب المسرحي السوري سعدالله دنوس في جعل « المشاهدين » يتدخلون في اللعبة المسرحية التي تجري على الخشبة . وطبعاً ، هذه الصورة المقصود بها محاولة تنظيم ذلك الحاجز التقليدي الذي يفصل بين المشاهد وبين اللعبة المسرحية ومحاولة جعله اقرب اليها ، اي جعله متفاعلاً وليس حيداً .

هذه بعض الصور والتأثيرات التي استطعت الوصول اليها في استفادة المؤلفين من اعمال بيرندلو وغيره ، وفي عملين مشتركين فقط ، وقد أتت الاستفادة واعية لاساس اللعبة المسرحية ومستفيدة قدر الامكان - الشكل المبهر والحيوي والجاذب للجمهور في سبيل خدمة معالجات لاشاكل الواقع ومتابعة لقضاياها ، ومتلمسة للاخطاء والانحرافات .

سليمان الشيخ

إشارة :

استفاد هذا المقال من المقدمات التي كتبها محمد اسماعيل محمد لمسرحيات لويجي بيرندلو : ( كل شيخ له طريقة ١٩٦٨ ) و ( ديانا والمال - الحياة عطاء - لذة الامانة - ١٩٧٣ ) .

# حول النقد والمسرح في الكويت



استأرك بها :

حسن يعقوب العلي

محجوب العبدالله

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

أول قضية أثيرها ، أو اتساعل عنها ، هي حول :  
مواكبة النقد المسرحي لحركة المسرح في الكويت .  
وهنا أترك المجال للاخ : حسن يعقوب العلي .

— حسن يعقوب العلي :

الحقيقة أن النقد أو الحركة النقدية الفنية في الكويت ،  
وما اذا كانت تسير الحركة الفنية أم لا ، بمسألة تتطلب  
منا أن نلقي نظرة على ' الحركة المسرحية ' ، قبل البحث  
بشأنها .

الحركة المسرحية عندها بدأت — كما يعلم الجميع —  
بداية عادية ومنذ أن آمن الشباب وبذل ما يستطيع من  
جهد لكي يقدم ما قدم . ولم تكن لدى أولئك الفنانين  
الرواد سوى فكرة بسيطة جدا عن المسرح . فكان

— سليمان الشطي :

في هذه الليلة ، نلتقي لتحدث عن النقد والمسرح .  
ذا كان لنا أن نفرّد عددا خاصا للمسرح ، فأنها يعني  
ذا بالضرورة أنها محاولة من جانب مجلة « البيان »  
نراك إبعاد المسرح الحقيقية بعد سنوات من التجربة  
الممارسة . وذلك في عدد تسجيلى يرصد هذا التحرك .

وإذا كانت هذه الندوة تتناول جانباً مهماً في الحركة  
لشريحة — وهو جانب : النقد وعلاقته بالمسرح —  
لشك أن الرصد المسرحي الحقيقي ، وتاريخ الحركة  
لشريحة في الكويت ، وفي أي مكان آخر ، يكون مقياسه  
حقيقي هو تطور النظرة النقدية منذ البواكير الأولى  
حتى وقتنا هذا .

## للمرح

القاعدة في المرح هي تكوين جمهور . والكاتب الصحفي يمكنه أن يساعد في تكوين هذه القاعدة وحث الناس على مشاهدة الاعمال المسرحية . لكن كتاب الصفحات الفنية عندنا لم يشاركوا ، مع الاسف ، في تحقيق امكانيات كهذه .. وان فعلوا ، فمشاركتهم كانت ضئيلة جدا ...

### — سليمان الشطي :

لقد اثار الاخ حسن مجموعة قضايا معا .. كنا نود ان نرد لكل منها حيزا مستقلا من العرض .

### — حسن يعقوب العلي :

الواقع اننا لا نستطيع ان نفصل الحركة الفنية عن الحركة النقدية ...

### — سليمان الشطي :

انا لا اقول بالفضل . والدليل على ذلك انك قد قلت بنفسك قبل قليل ، بان الحركة المسرحية استمرت مزدهرة بعد السنة ١٩٧٠ .. بينما تخلفت عنها الحركة النقدية ، مما يدل على ان المرح في جانب ، والنقد في جانب آخر .

### — محبوب عبدالله :

لي وجهة نظر بهذا الصدد .. سائير اليها فيما بعد .

### — سليمان الشطي :

ما أحب ان يتضح لنا هو : موقف النقد من حيث مواكبة للحركة المسرحية . وهذا لا يعني القول بانفصاله . بل ان على النقد ان يسهم في تكوين وجهة نظر تستند منها الحركة المسرحية اسباب تطورها الى الافضل .

### — سليمان الشطي :

اني اتساءل عن تأثير الصحف التي تنبئ صفحات النقد الفني على نقد محررها الفني ومدى مساهمته لخط

طابع البساطة مهيمنا على الاعمال المسرحية وتفتقد . ولم يخل اي عمل مسرحي من بعض العيوب والاطخاء الفنية ، نتيجة لذلك .

وهذا امر طبيعي ، لان البدايات كانت عادية ايضا .

لقد حاولت الفرق المسرحية عندنا ان تكسب الجمهور فاتحه بعضها الى النوع الضاحك ، واتجه الآخر الى المسرحيات ذات الصيغة المأساوية . ولا يمكننا ان نحدد الآن بالطبع كل الاخطاء والعيوب ، ولكننا نستطيع ان نقول بان الحركة المسرحية عندنا بدأت بداية عادية ، ومن قبل اناس عاديين في معظمهم .

اما النقد — واقتصد به ما يكتب في الصفحات الفنية من الصحف والمجلات — فقد بدأ مع كتابتنا عما كنا نراه بانفسنا في مشاهدتنا الشخصية للمسرحيات .. حينها رحنا نستعرض مختلف اللهجات ، ونبدى الملاحظات ، وندل على الخطا والصواب ، او بالأحرى ما نعتقد بانه كذلك ...

كانت بدايات المشتغلين بالمرح والنقد المسرحي بدايات عادية . الا ان اتصالاتهم بالخارج ومطالعاتهم زادت من ثقافتهم وكونت لهم خبرة جديدة ، ودفعتهم الى الاستزادة من الاطلاع والقراءة والثقافة .

وبينما كانت حركة النقد مواكبة للحركة المسرحية في السنينات ، اذا بنا نجهدا ، بعد السبعين ، تتخلف عن الاستمرار في مساهمتها . ويتناثر نرى ان الفنانين يستغيثون خلال تجربتهم بمقدرة على تجنب الاخطاء .. في حين ان النقد — كما يهيا لي — لم يتقدم بعد السبعين ، ولم يجن ثائفة تذكر .. بل قل الاهتمام بما يكتب من نقد ، ولم يبرز في الساحة نقاد جدد . وصار مألوسا ان ينقطع النقاد القدامى عن متابعة المسرحيات .

اذن ليس من نقاد دائمين او مستثمرين يتكئون من غلبة الحركة المسرحية ، او يشاركون في تكوين جمهور

سليمان الشطي

أدارها

المسرحية عندنا ، لما رأينا مثل هذا الانحسار في التأليف للمسرح ! ..

#### — حسن يعقوب العلي :

ان لانقطاع بعض كتاب المسرح عن الكتابة للمسرح عللا متعددة يمكن ان تعزى لمدى اهلية الكاتب للكتابة المسرحية بشطوط شخصية بحتة .. وما شابه . وما لا شك فيه ان النقد المسرحي حوالي الاعوام ٦٤ و١٩٦٥ كان شديد القسوة على كل من الكاتب والممثل على السواء ، حتى انه وصل في بعض الاحيان الى المطالبة بشطوط المسرح كله واقتل ابوابه من قبيل الحكومة (!) مما يعتبر مثبطا للعزبة ومسيئا للحركة الفنية . ذلك ان الانفعال الشخصي كان هو المقياس الوحيد للنقد ... فتسبب ، بالتالي ، في توقف الكاتب نهائيا عن العطاء للمسرح .. او في شدة تردده وحذره في هذا الميدان ...

#### — سليمان الشطي :

والنقد المسرحي ، لم تراه قد انحصر هو كذلك في المستنقعات الاخضرية ؟

#### — حسن يعقوب العلي :

لناخذ قول الاخ محبوب مثلا في هذا الصدد ، حينما ذهب الى انه قد توقف عن النقد لما رأى المسرح وقد بات يكرر نفسه .

وفي اعتقادي ان السبب في انحسار النقد المسرحي منذ سنة ١٩٦٧ والى الان ، كامن في الحركة المسرحية نفسها ، والحركة النقدية نفسها ، او النقاد انفسهم .

فقد رأى فريق من هؤلاء النقاد الا جدوى من الكتابة ما داموا يلاتون الاعمال ويرون ان المصانة هي الرد الوحيد عليهم من قبل الاشخاص الذين كتبوا عنهم وعن اعمالهم المسرحية .

اما بالنسبة للناحية الفنية ، فقد باتت الفرق المسرحية عندنا تكرر نفسها في كل موسم .. فلا جديد او طريق يستثير الناقد المسرحي .. الذي وجد ان بإمكانه — وبكل بساطة — ان يعيد اليوم نشر مقال سبق ان كتبه ونشره بالاسم عن ظاهرة مسرحية سابقة !

#### — محبوب العبدالله :

ارى ان السبب في توقف النقد عن متابعة الحركة المسرحية يعود فعلا الى هبوط ، او الى تصور ، في

المسرح عندنا في الصفحات الفنية من صحفنا ، قد اثر بلا شك في الحركة المسرحية ، وتأثر به الكاتب المسرحي والمشاهد على السواء .. بحيث ان هذا الكاتب قد استفاد من كتابات الناقد في التعرف على عيوبه ، وتخصيص تأليفه ، وتطوير انتاجه .

#### — سليمان الشطي :

الا يمكن ان يكون هذا التطوير قد تم بدافع ذاتي لدى الكاتب المسرحي ؟

#### — حسن يعقوب العلي :

لا اظن ذلك ، فالتقد المنشور يدفع بالشخص ، موضوع النقد ، الى مزيد من القراءة والاطلاع ، بغية التاكد من خطأ الناقد بحتة ..

#### — محبوب العبدالله :

انا اتفق مع الاخ حسن يعقوب العلي في ان ما كتب من نقد لبعض الاعمال المسرحية قد اثر على الذين كتبوا للمسرح اول مرة وآخر مرة . كذلك كان لي وجهة نظر اخرى في ان ما كتب من نقد للمسرحيات قد اثر في الجمهور نفسه ، وجملة يكون افكاره حول طبيعة الاعمال الفنية التي تقدمها كل فرقة مسرحية . لذلك ، فقد استطاع النقد ان يلعب دورا في ان يكون لكل المسرح جمهورا ميالا الى اللون الذي يقدمه هذا المسرح او ذاك ...

#### — سليمان الشطي :

انا اختلفكم ، فلو ان النقد كان قد اثر كل هذا التأثير ، لما شهدنا ذاك الانحسار في التأليف المسرحي .

وفي هذه الحالة ، هل تعتبر ان دعاوى النقد التي حلت سنة ١٩٦٦ قد تحققت سنة ١٩٧٠ ؟ ولم توقف النقد بعد السنة السبعين ؟؟

#### — محبوب العبدالله :

.. ربما لان بعض من كتبوا في السابق للمسرح لم يكونوا متخصصين في هذه الصناعة . ولعل ما كتبوا من مسرحيات لم يعد عن كونه نوعا من العيث فلها كسغهم النقد ، توقفوا . اما الذين استمروا ، فهم الذين استفادوا من وجهات النظر النقدية واستطاعوا تحقيق التطور لاعمالهم المسرحية فيها بعد ...

#### — سليمان الشطي :

برأيي انه لو قام النقد بالتوجيه المطلوب للحركة

الذي تسعى اليه مباحر الكويت ؟ بل ما هو دورها ؟ هل يكون دورها هو مجرد الضحك للضحك ؟ هل هو مجرد ارضاء الجمهور ؟

.. اذا كان هذا هو الهدف الذي تسعى اليه الفرق المسرحية ، فنحن نكرر اللعبة المسرحية التي كانت موجودة قديما في القرن السابع عشر حينما كان المسرح يقوم بدور المرغى عن الناس .. لان حياتهم وقتذاك كانت ضيقة وقاسية وجافة ..

من هذا المنطلق ، لا أجد ان هناك مستقبلا للمسرح عندنا اذا استمرت اللعبة المسرحية على ما هي عليه ، وسيظل الجمهور يجد في المسرح مجالا رحبا للهو وقضاء وقت الفراغ ؛ وبالتالي ، يسقط الدور الحقيقي للمسرح ، المعروف في العالم كله .. ويظل المسرح عندنا عاجزا عن اضافة شيء جديد لحياة الناس .. بل يضحكهم ويفرحهم ويرفقه عنهم ، دون ان يحل لهم اية مشكلة ، او يعطيهم اية صورة عن وقائع حياتية تمر بهم ويحسون بها في كل يوم وفي كل لحظة ..

#### — حسن يعقوب العلي :

اعتقد اني اناك تلبا حول هذه النقطة .

عملا : الفرق المسرحية عندنا لا تقدم اعمالا جديدة ، وتحاكي اعمالا أخرى او تكررها . ولكن ، ينبغي ألا ننسى ان الحركة المسرحية عندنا لا تزال في بدايتها ما دامت لم تمتد العشر سنوات . وبالطبع ، لا يمكن لهذه الحركة الناشئة ان تنتج كتابا مائة ، او ممثلين ومخرجين كبارا ، ولا يمكن لها ان تأتي بما يفوق طاقاتها المحدودة المعروفة .

ورغم ان الحركة المسرحية عندنا — وخاصة بعد سنة ١٩٧٠ — تكرر مواقف سابقة ، فثمة بعض المحاولات التي قدمت ، تبشر بالخير .. وتثير بعض الامور :

اولها : ان الحركة المسرحية بحاجة الى كاتب ، لان الكاتب هو روح المسرح والاساس الذي يرتكز عليه .

ويحاول كتابنا — بدافع من قراءاتهم ومشاهداتهم — ان يغفروا القالب الذي يشكلون به انناجهم . وذلك لتجربة اشكال فنية جديدة . وهذه ظاهرة سلبية ، ومحاكاة تعتبر مفيدة — ولكن ، بقدر — نظرا لكونها تجعل الفنان يطلع على ألوان متعددة من الفنون .

اما بالنسبة للموضوعات ، او لمضامين ما يقدم من

الرؤية الفنية عند الذين يقدمون الاعمال المسرحية .

فلقد توترت ، لدى الذين مارسوا النقد في الاعوام ٦٤ و٦٥ و١٩٦٦ ، نظرة ابعد من نظرة اولئك الذين كانوا يملكون الاعمال المسرحية على خشبة المسرح . لذلك وبينما كانوا يتوقعون ان يشاهدوا دائما اشياء جديدة ، بانوا لا يرون امامهم سوى تكرار للوقائع القديمة !.. مما ابعدهم عن التجاوب مع مسار الحركة المسرحية وعن التأثير بأية هزة تدفعهم الى الكتابة او تستثير فيهم اية رغبة في الكتابة ، ما دام كل شيء قد غدا مكررا ومعادا .. فلا شخوص جديدة ، ولا قضايا جديدة ، ولا حلول جديدة .. لذا توقف النقد . لان الناقد لا يكتب الا اذا استلته شيء يدفعه لان يشرح ولان يحلل ويضيف ويبسط ويقارن ..

#### — سليمان الشطي :

هناك قضية أخيرة .

اذا اردنا ان نقيم الحركة المسرحية الآن من وجهة نظر نقدية ، بوضعها الحاضر ، وحاولنا ايضا ان ننظر من خلال هذا الواقع الى مستقبل المسرح عندنا في الكويت ، فما هي تصوراتكم حول هذه المسئلة بالذات ؟

#### — محبوب العبدالله :

في رأيي ان الصورة المسرحية القائمة حاليا لحالة المسارح في الكويت قد تكون صورة واحدة او مقاربة الشبه ، وان الحياة المسرحية عندنا بحاجة الى خطة عمل ، والى تصور لمهام المسرح ورسالته .

في كل مرة احضر فيها عملا مسرحيا عندنا ، كنت اراني اتبنى لو يتم عقد لقاء بين مسؤولي المسارح كلها وبين المسؤولين في وزارة الاعمال والمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ووزارة الشؤون الاجتماعية ووزارة التربية لكي يحدد الجميع « حقيقة او طبيعة رسالة المسرح في الكويت » !

اتشاهد ، في اغلب الاحيان ، في الاعمال المسرحية المعروضة عندنا في الكويت ، تكرارا لما يعرض في مصر والمراق ولبنان وسوريا ! .. فلم هذا التكرار ؟ .. في حين ان الجمهور عندنا يشاهد مثل هذه الاعمال على شاشة التلفزيون او أثناء تواجد هذا الجمهور في تلك البلدان .

لذلك اجبني اسئالا دائما :

ما هي رسالة المسرح في الكويت ؟ ما هو الهدف

بالندد وكيف يجب أن يكون ...  
فالسؤال الأساسي كان : ما هو موقف الناقد الفني  
من المسرح الذي ينتهي اليه ، كعضو فيه ، عندما يقدم  
مسرحه مملأ غنيا بما ؟

#### — حسن يعقوب العلي :

من الطبيعي أن ينفصل الناقد عن الأشخاص والولاء  
لهم حينما يكتب نقده .

#### — سليمان الشطي :

ساوضح السؤال :

انا افهم تماما ان تكون هناك حركة مسرحية ذات  
فلسفة خاصة — كاللامعقول وما شابه — وأن يكون  
وراء هذه الحركة كتبة يبتنون هذا الاتجاه عن اقتناع  
تام . فهل لدينا في المسرح الكويتي حالة انتهاء كهذه ؟  
ميدان التند ؟ وهل لدينا مثل هذا الخط الواضح ؟ ...  
وفي هذه الحالة : الى اي مدى يكون تأثير الانتهاء على  
اصحابه ؟ ..

#### — حسن يعقوب العلي :

اوافقك على ان الذي يؤمن باللامعقول يدافع عن  
مسرح اللمعقول ... لكونه مؤمنا بهيدته . ولكن للناقد  
ايضا آراء اخرى ، تجده مؤمنا بها . فمثلا ، هناك مسرح  
يقدم اعماله باللغة الفصحى ، وآخر بالعامية .. بينما  
انت مؤمن بأن لفتك العربية هي ما يجب ان يسود  
المسرح وان ينفصل ذلك المسرح منها ، لان للمسرح  
رسالة عليا يجب ان يؤديها . وكناقد ، تجد نفسك  
مفضلا مسرح الفصحى على مسرح العامية ، لانه  
لا يجوز لهجة الاخرى ان تسيطر على ادبنا .. والفن  
المسرحي ادب راق ، لذا ، لا يتكفي ان اكون مؤمنا  
باللامعقول حتى ادافع عن مسرحه .

#### — سليمان الشطي :

ما اتول به هو انه ليس لدينا خط معين . ومن هنا  
خطورة الانصياع بمسرح معين ، دون ان يكون لهذا  
الاخير خط او اتجاه فكري او تيار او وجهة نظر خاصة  
به . اذ سيكون التيار الشخصي — الخارج بالطبع عن  
مقياس التند — هو السائد آنئذ ...

#### — حسن يعقوب العلي :

لا .. ليس هو السائد دائما ..

#### — سليمان الشطي :

الصحيفة .. وايضا ما هو التأثير الناشئ من انتهاء  
الناقد نفسه الى مسرح معين ، او بمعنى ادق الى فرقة  
معينة .. والحديث عن الناقد واحد ..

#### — حسن يعقوب العلي :

من تجربتي الخاصة ، استطيع ان اؤكد ان رؤساء  
تحرير الصحف لا يتدخلون في ما ينشره النقاد الفنيون  
من كتابات حول المسرح في الصفحات الفنية من صحفهم .  
الشق الثاني من السؤال : حول انتماء الناقد  
الفني للمسرح ، ومدى تأثير هذا الانتماء في تحيزهم  
في تقديمه ، لمسارحهم . وبهذا الصدد لي وجهة نظر ..

فنحن نعلم بأن المسرح في الكويت مسرح ناشئ ،  
وبالتالي ، فهو بحاجة ماسة الى جمهور . وتكوين قاعدة  
جماهيرية يعتمد اولا على حب الجماهير للمسرح .  
وسبق ان عرضنا مسرحيات باللغة العربية الفصحى  
كما عرض فنائهم عرب قدموا الى الكويت اعمالا  
مسرحية ممتازة .. ولكننا جميعا لم نتجح لعدم اقبال  
الجماهير عليها . فالمسرح هو الجمهور . وتبينني  
للالعمال الكوميدية و « الفارس » كان على اساس ان  
هذا النوع يجذب اكبر عدد من الجمهور الى المسرح .  
وهو جمهور ذو مستويات فكرية متفاوتة ..

#### — سليمان الشطي :

افضل ان نركز على الجانب النقدي فقط ...

#### — حسن يعقوب العلي :

قد تكون للمرء وجهة نظر خاصة ، يكتب من خلالها  
وعندما اقدم على الكتابة يكون لي رأي خاص اود ان  
أتحقق من واقفه مع ما اشاهد من مسرحيات .. مثلا :  
سبق ان جرت بيني وبين الاخ محبوب العبدالله ،  
قبل فترة من الزمن ، مكاتبات كثيرة في جريدتي :  
« البقلة » و « الرسالة » .. دارت حول التراجيديا  
والكوميديا ، والى اي منها نحن احوج في ما نقدم على  
مسارحنا . وبالطبع ، كان له رايه وكان لي رايي ..  
وكلانا يحترم رأي الآخر . ورغم ذلك ، سبب لي الحوار  
مشكلة حينما اتهمته بالتحيز للمسرح العربي لاني كنت  
عضوا فيه ! بينما لم تقتصر كتاباتي على هذا المسرح ،  
بل تعدته الى المسرح الشعبي ومسرح الخليج الذي  
رحبت بتغييره لخطه الاول .

#### — سليمان الشطي :

اعتقد باننا قد خرجنا عن موضوعنا .. الذي ينحصر



هل نملك في الكويت نقدا مسرحيا ؟ وهل في الكويت ناقد مسرحي ؟ — هذا ما أحب أن أسأل عنه الاخ محبوب ..

#### — محبوب العبدالله :

كما بدأت الحركة المسرحية — وكما اشار الزميل حسن يعقوب العلي — بداية عادية وبسيطة ، كذلك بدأ النقد المسرحي .

ولكنني — رغم اني وغيري لم نقدم سوى محاولات في الميدان النقدي — لا اعتقد بأن ما قدم به ، يتفق على مفهوم المسرح لدى معظم العاملين في الميدان المسرحي عندنا .

فالنقد ، بلا شك ، قد استطاع — خلال فترة امتدت من الستينات الى اوائل السبعينات — استطاع ، ولم يستطع ، ان يفعل شيئا ما !

لقد استطاع بعض هذا النقد ان يحدث ضجة في الحياة الفنية .. حتى انه يمكن القول بأن بعض اللهايات النقدية استطاعت ان تؤثر ، وان تكون ارقى واعظم من بعض الاعمال المسرحية نفسها . وإن أشير هنا الى مسرحية او عمل مسرحي معين . بل اني اكلم عموما ...

#### — حسن يعقوب العلي :

في هذا بعض ما قلته حول تائر الحركة النقدية بالحركة المسرحية منذ الستينات ، ومواجبة الاولى للثانية في مسرحيتها حتى السبعينات ....

#### — محبوب العبدالله :

... ولكن وجود الناقد الفني ، القادر ، المتخصص ، او المتطور ، والصحيح ... ما زال حتى الآن غير قائم بينما في حياتنا الفكرية . وما زال النقد الفني متأخرا في العطاء والاثر ! ...

ومن وجهة نظري الشخصية ، ربما كان تركي للكتابة الفنية ناشئا عما آل اليه المسرح عندنا من تكرار لنفسه ، بحيث ان الاعمال المسرحية لم يعد فيها من جديد يثير الناقد ويدفعه لان يكتب . هذا ، باستثناء بعض محاولات من احد المسارح ، تغري الكاتب بأن يكتب ! ..

لذلك كله اراني لا اكتب نقدا مسرحيا منذ مدة طويلة ، ولا اجد في نفسي رغبة في كتابة من هذا النوع ، ما دام لا شيء يثيرني او يدفعني لابتداء وجهة نظر جديدة ... حتى اني ، في بعض الاحيان ، اجدني ميلا لان اعيد

نشر مقال نقدي سبق ان كتبته قبل عدة سنوات ! ..

واعود الى النقطة التي توقفت عندها ، وهي مسألة انتهاء النقاد والكتاب الى المسارح ، لاشير الى ان موقفا كهذا يشكل وضعنا سيئا جدا ، وهو وضع شاذ وخاطيء عندنا في الكويت ، يؤدي بلا شك الى عدم النزاهة في النقد يصدره النقاد لدينا من احكام . هذا ، بينما لا نرى النقاد في البلدان الاخرى ينتمون الى اية فرقة مسرحية .

#### — سليمان الشطي :

لا نريد ان نبدأ بتقييم الحركة المسرحية قبل الشروع في تقييم النقد نفسه .

وفي رأيي ، ان للنقد جملة تأثيرات : فهو ، اولا ، يؤثر على النص المسرحي حين يتناوله بالتحليل والتاويل وابرار موجهاته المختلفة وابرار نماجه البشرية ، كما ان له تأثيرا على الجمهور نفسه عندما يفتح امامه ابعاد هذا العمل المسرحي .. ولطالما افادت الدراسات النقدية في تكوين فهم امثل لما يقدمه المسرح من اعمال فنية ! .. والنتيجة : ان لذلك كله تأثيرا غير مباشر على الحركة المسرحية نفسها .

فهل استطاع النقد المسرحي عندنا في الكويت التأثير على الحركة المسرحية وفق هذه المعايير ؟؟

#### — حسن يعقوب العلي :

لا اعتبر نقدا ما كتب سابقا وما يكتب حاليا حول المسرح في الصفحات الفنية من صحفنا ... واني لا ارى ان لدينا نقدا .....

#### — سليمان الشطي :

.. ان في قولك هذا تناقضا غير مقبول . اذ ، كيف نقر بأن هناك كتابات قد نشرت ونشرت حول المسرح ، بينما تقول بأن النقد لدينا غير موجود !؟

#### — حسن يعقوب العلي :

لقد اعطيت للنقد قبل قليل ابعادا ليست موجودة لدينا ...

#### — سليمان الشطي :

لا بأس في ذلك . فلننظر اذن في ابعاد النقد القائمة عندنا . فاذا كان للنقد الفرنسي تأثيرا على المسرح الفرنسي مثلا ، فلا شك في ان للنقد الكويتي اثرا على المسرح في الكويت .

#### — حسن يعقوب العلي :

في هذه الحالة ، استطيع القول بأن ما كتب عن

بالفنون » .. وهي اللجنة التي كانت قد شكلت قبل انشاء « المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب » .

من بين تلك المطالب : تحقيق التفرغ للمشغولين في مجالات المسرح .. تشجيع هؤلاء برصد الجوائز الجزية لتفوقهم .. تشجيعهم عن طريق البعثات الى الخارج .. الاكثار من الدراسات الجادة حول اهمية المسرح ودوره .. استخدام التلفزيون لاعطاء الجاهل صورا حية وبهيجة عن المسرح ومهماته .. تشجيع المرأة على المشاركة الفعالة في التمثيل المسرحي ونشاط المسرح عموما .. تكوين لجان متخصصة في المجلس الوطني تتولى اقامة دورات دراسية وندوات بحث حول المسرح ... كل هذا وغيره يستطيع ان يبدل من الصورة القائمة الان للمسرح في الكويت .

#### — سليمان الشطي :

شكرا للسيد : حسن يعقوب العلي ، ومحبوب المبدالله ، على هذا اللقاء الطيب .. الذي نرجو ان يتكرر والى اللقاء .

#### تعليقا للمجلة :

عصام عسيران



اعمال مسرحية ، فأتى وافق الاخ محبوب على قوله بانها مكررة ومعمدة . وسبب التكرار هذا عائد الى ندرة الكتاب المسرحيين عندنا .. او الكتاب المسرحيين المطلعين على الحركة الفنية اطلاقا يمكنهم من الكتابة بنقطة . وامثال هؤلاء غير موجودين حاليا ، اما الموجودون بيننا الان فيحاولون محاكاة الاعمال المسرحية في البلاد الاخرى . واعتبر ذلك ظاهرة صحية ، كما لاحظ ان المسرح قد حاول ، هذه السنة بالذات ، ان تكون اعماله جيدة .

وقد قدمت المسارح عروضاً طيبة .. وهذه المحاولات كلها تبشر بظهور كتاب وممثلين ومخرجين ممتازين . اذ لا بد ان يأتي الكاتب المسرحي .. الذي يجب ان ينبع من الوسط الفني نفسه .. لان بروز كاتب مسرحي من خارج الوسط الفني لا يتم الا اذا كان هذا الكاتب على درجة كبيرة من الاطلاع ومعرفة الفن او اصول الكتابة للمسرح .

ويؤمل الى انه ، اذا بقيت الحال على ما هي عليه من اقتصر الحركة على اعضائها الموجودين حاليا ، فلن يتحقق لنا التقدم أو التطور المرجو .. اما اذا شارك الوسط المثقف في تشجيع الحركة المسرحية والاخذ بيدها ، متعاوناً في ذلك مع جميع الهيئات الثقافية ، فلا شك في ان المسرح حينئذ سوف يجني فوائد جمة .

#### — سليمان الشطي :

ما هي الخطة التي يمكن ان نضعها امام « المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب » للنهوض بالمسرح ؟

#### — حسن يعقوب العلي :

الخطوة هي تنفيذ التوصيات والقرارات التي كانت « اللجنة المؤقتة للارتقاء بالفن » قد اصدرتها . ولو تحققت هذه التوصيات لازدهرت الحركة المسرحية لدينا ازدهارا كبيرا . كما ان رصد الحكومة ، في المستقبل ، لمكافآت مجزية لاحسن النصوص المسرحية ، سيدعو الادباء والفنانين الى السعي نحو الافضل والاجود . وتحقق بالتالي ، المشاركة المطلوبة من الادباء والمثقفين للمسرح ... وهي مشاركة جلية الفائدة ، لا بعد حد .

#### — محبوب المبدالله :

لا شك في ان من عوامل النهوض بالمسرح عندنا ، ومن دوافع تصحيح مسيرته : تنفيذ وتحقيق بعض المطالب التي قدمت الى « اللجنة المؤقتة للارتقاء

# حركتنا المسرحية بين الاندفاع والركود



بمّلى:  
حسن يعقوب العلي

في توجيه دفعة المسرح في المستقبل ،  
وانها — اي الحركة المسرحية —  
استطاعت من خلال ما تقدمت من  
الاعمال المحلية — سواء كانت تلك  
الاعمال قريبة من مفهوم الملهة او  
المساة — ان تتعرض للعديد من  
المشاكل الاجتماعية ، وطرحها على  
خشبة المسرح ، بغض النظر عن  
مستوى العرض والمعالجة .

فالملاحظ ان النشاط الفني للفرق  
المسرحية كان على اشده في البداية  
من حيث الكم ، وكانت كل الاعمال  
من تأليف اقلام كويتية ، وخلال تلك  
السنوات كانت هذه الحركة تواجه  
موجة من النقد الخاطيء ، تلحقها  
موجة من الهبوط في النشاط الفني ،  
كادت ان تصيب هذه الحركة بالشلل ،  
تماما كما هو الحال في هذا الموسم ،  
فعلى الرغم من مخي خيمة اشهر  
على الموسم الجديد ، الا اننا لم  
نشاهد بعد اكثر من مسرحية واحدة  
قدمتها مؤخرا فرقة مسرح الخليج

الايام ، يعود لابتعاد الصفوة المؤدية  
عنه ، وعدم اهتمامها به ، ومشاركتها  
في النهوض بمستواه الفني والادبي .  
ان المجتمع الحركة المسرحية هذنا  
منذ انطلاقتها في مطلع العقد الماضي  
وحتى الان ، لا بد وان يكون قد لاحظ  
قوة اندفاعها الاولى ، ومن ثم  
تقهقرا واصابتها بالجمود والركود ،  
**فما هو السبب الحقيقي وراء ذلك  
التقهقر ؟**

لا اريد هنا اجراء تقييم للحركة  
المسرحية من ناحية الكيف ، ذلك لانني  
اعتقد ان اصدار مثل هذا الحكم  
لها او عليها — وهي لم تزل في  
الثاني او الثالث عشر من عمرها ،  
وبالرغم مما ندرکه من الظروف  
والعقبات التي تواجهها — امر  
يرفضه المنطق ، ولا يتقبل به الضمير ،  
وكل ما يمكننا القول هو ان هذه  
الحركة استطاعت خلال سنواتها  
الاولى ان تثبت وجودها ، وان تكون  
لها قاعدة جماهيرية سيكون لها الشأن

لقد سرني ان تهتم البيان بالحركة  
الفنية ، وتخصص احد اعدادها  
للمسرح ، فلقد عرفت كمجلة للادب  
والادباء ، وظل نتاجها مقصورا على  
الشعر والقصة والمقالة الادبية  
والفكرية ، بعيدة عن الحركة المسرحية  
عندنا ، الا من مقالات قليلة عن ادب  
المسرح ، وفي اعداد متفرقة .

اما وقد اتدبت رابطة الادباء مرجحة  
بالمسرح ومخصصة له احد اعداد  
مجلتها ، فهذا يدل على ان الحركة  
المسرحية عندنا مقبلة على مرحلة  
جديدة ، تطل منها على مستقبل  
افضل ، ولم يعد بالبعيد ان نجد من  
بين ادبائنا من سوف يفسر عن  
ذراعيه ، وينزل لمعاونة المسرح في  
شق طريقه كاي فرع من فروع  
الادب ، فالادب فن في ممارسته ،  
ومن صفات المسرح انه امتزاج الفن  
بالادب .

ولعل السبب في ركود الحركة  
المسرحية عندنا ، والذي نشهد في هذه

العربي .

## فما هو السبب الذي يكمن وراء هذا الركود ؟

لا شك أن هناك أسبابا عديدة ، ولكن هل يمكننا القول بأن ذلك النقد كان من أبرز الأسباب التي أدت إلى ذلك التقهقر والركود ؟ أم نقول أن السبب يعود إلى عجز المؤلفين عن متابعة الكتابة ؟

مهما تكن الإجابة فإن الواقع يقول إن الفرق المسرحية عندنا ، ما هي إلا فرق هواة ، وأن هؤلاء الهواة الذين أحبوا المسرح ، وأقبلوا عليه ، لم تكن لهم دراية تامة بأسرار المسرح وغوامضه ، وليس من شك أن البعض من هؤلاء ممن يمتلك الموهبة الفنية ، إلا أن الموهبة وحدها لا تكفي ، فهي بحاجة إلى صقل ورعاية مستمرتين ، ولقد سبق أن لاحظنا أن أولئك الذين اتعدوا إلى تقديم طائفتهم الفنية إشجاعة ، قد استفادوا من التجربة والمران وقد تمكن بعضهم من الظهور ، وخاصة في حقل التمثيل والإخراج ، فمن المعروف أن لدينا العديد من الممثلين ممن يمكنهم الوقوف إلى جانب معالقة الثقيل في الوطن العربي ، ولدينا أيضا القليل من المخرجين الذين استفادوا من تجاربهم ، وأصبحوا على درجة من الإلمام بإمكانات المسرح وطرق الإخراج لا بأس بها .. ولكن ظل جانب المؤلف المسرحي ، - وهو الجانب الأكثر أهمية - في حركتنا المسرحية - هو الجانب الوحيد الذي يزحف إلى الوراء من حيث العدد ، فما هو السبب ؟

أود قبل الإجابة على هذا السؤال ، أن ألقى نظرة على فن المسرح ، محاولا من خلالنا وبإيجاز تحديد أهمية هذا الفن ، ومكانته ، وما يجب أن يتمتع به الكاتب المسرحي .

من المعروف أن فن المسرح ، يلتقي

مع الفنون الأدبية الأخرى في كونه يستخدم اللغة والخيال كوسيلة للتعبير كما يستخدم العواطف والأفكار ، ويتناول الفرد في مواقفه من الحياة والناس ، ويختلف عنها في كونه يكتب لكي يمثل لا لكي يقرأ ، كما يختلف عنها في قالبه ، ويمتاز عليها في كونه أكثر من مجرد تصوير ذاتي كما هو الحال في القصيدة ، وأكثر من سرد للأحداث ووصف للعواطف والانفعالات كما هو الحال في القصة ، وإنما هو تجسيد لمجموعة بشرية كل فرد فيها مستقل بذاته ومرتبطة في أفعاله وسلوكه بالآخرين من حوله . فال معروف أن الكاتب المسرحي ، وأن كان يتعد الأحداث والشخوص في عمله الفني ، إلا أنه لا يعبر عن ذاته كما يفعل الشاعر ، وإنما هو يترك شخصياته تعبر عن ذاتها وفقا لأبعادها النفسية والاجتماعية والمادية التي تمتاز بها كل شخصية بخلاف الأخرى ، وهذه الشخصيات لا تتقدم نفسها في مسرحي مباشر ، وإنما هي تكشف للمشاهد من خلال حبكة الصراع الذي تدور في فلكه على خلفية المسرح ، شخوص مختلفة في أمزجتها وأفكارها ورغباتها وأمالها ، متصارعة لتحقيق ما تصبو إليه ، كما هو الحال في الحياة الدنيا .

ومن هنا كانت مهمة الكاتب المسرحي أصعب مما يتخيله البعض ، فالكاتب المسرحي أنسان واسع التجربة ، ربح الافق ، يمتلك الموهبة الفنية في القدرة على التخيل الواسع ، والقدرة في تميم شخصياته المسرحية كل على حده وفي نفس الوقت تقريبا . وهو فوق هذا كله يمتلك ناصية التركيز والإحاطة بمشاكل الحياة والإنسان ، وهو ملم بإمكانات المسرح ، وأصول الكتابة إليه ، جيد في كتابة الحوار الدرامي ، وقادر على تجسيد مجتمعه في نص مسرحي يتفاعل فيه الفرد مع من يحيطون به

بحيث يجعل المشاهد مشدودا إلى تلك الحياة التي تجري على خشبة المسرح ، انشغاص لها أبعادها وأفكارها ، تربطها جميعا وشائج وعلاقات ، وهي تدور في صراع ناتج عن تعاكس أو تضارب أو تصادم فكرتين ، أو ارتدتين ، أحدها متصارع من أجل البقاء ، والأخرى تكافح لاثبات وجودها ، ومن هذه الأفعال وردود الأفعال ينمو الصراع ويتطور في تصاعد منطقي يبلغ الذروة ويستمر حتى النهاية .

والمرح في حقيقته ليس مكانا لأجزاء الوقت كما أنه ليس منبرا للوعظ والإرشاد المباشرين ، وإنما هو وسيلة مثلى لغاية نبيلة .. ومن صفاته أنه يحتوي على المستوى الجبالي والمستوى الذهني ، فمن الأول يمكنه أن يقوم بمثل ما تقوم به الفنون الزمائية والمكانية الستة في سد احتياجات الإنسان العاطفية واشباعه من العنصر الجبالي في عرض كل ما هو جميل . والمرح غني بالمستوى الذهني فيما يتضمنه من أفكار ومبادئ ومثل وثقافة ، وكل ما يمكن أن تتفق عنه حصيلة الكاتب الثقافية والأدبية .

من ذلك كله يمكننا أن نقول أن السبب في ركود حركتنا الفنية قد يعود إلى أن الكتابة للمسرح ليست بالأمر السهل ، فلا عجب إذن إذا لاحظنا اليوم توقف أغلب كتابنا عن الكتابة للمسرح ، وليس معنى هذا خلوعهم من التفكير ، فالافتكار بحر لا ينضب ، ولكنهم أدركوا أن الكتابة للمسرح تحتاج إلى علم ودراية وخبرة على التعمق إلى جذور الحقائق الإنسانية ، وإلى معرفة تامة بكل أسرار هذا الفن ، وهذا السبب ذاتي محض ، ولكن هناك أسباب أخرى أكثر بعضها على سبيل التوصل إلى حقيقة الركود المذكور .. من هذه الأسباب أنه كان بالإمكان دفع أولئك

العالمى واعاداه بما يتلالم مع البئنة  
ويتضمن هذفا يكن الاعتياد عليه .  
فما هو الحل لهذه المشكلة ؟

اعتقد أن هذه المشكلة ستظل  
قائمة حتى يقوم المجلس الوطنى  
لرعاية الفنون والاداب والثقافة ،  
ويعمل على ايجاد الفرص المناسبة  
التي تدفع بالفئة المتقنة في هذا البلد  
الى الاتجاه والاهتمام بالن المسرحي،  
وهد يد العون والمشاركة في بنائه ،  
وعلى تهئية الظروف التي تكفل  
لكتاب المسرح دراسة هذا الفن  
والاطلاع على اسراره وغوامضه ،  
وايجاد مجال التناقص الشريفوالحث  
بشتى الوسائل الى خوض غمار  
التأليف المسرحي .. ولعلنا في ذلك  
الوقت نجد من بين كتاب المسرح من  
يمكن للحركة الفنية أن تعتمد عليه في  
سبيل تقدمها نحو الكمال الفنى  
المطلوب .

حسن يعقوب العلمى

وسطها الاجتماعي ، معبرة عن قوته  
ومزاجه وان اعداد هذه المسرحيات  
لن يجعل منها كويتية المزاج والذوق  
وبالتالى فان جانب الضحك فيها  
يطنى على جانب الهدف مما يشير  
سخط النقاد ... هذا طبعا بالإضافة  
الى الاسباب الاخرى التي لا يسع  
المجال لحصرها ، والتي أدت الى  
الجبود الذي تشهده اليوم في حركتنا  
المسرحية .

ومما ذكرت ايضا يتضح أن السبب  
الرئيسي الذي يعوق حركتنا المسرحية  
عن التقدم المأمول لها ، ويعجزها عن  
بلوغ المكانة المرموقة بين المسارح  
العربية والعالمية ، يعود اولاً واخيراً  
لافتقار هذه الحركة الى الكاتب  
المسرحي الجيد .

ولا تزال هذه المشكلة قائمة ،  
وأكد أن اجزم انها السبب الرئيسى  
في هذا الركود ، فليس لدينا العدد  
الكافي من الكتاب الكويتيين الذين  
يمكنهم ان يسندوا حاجة المسرح الى  
النصوص ، كمالاً من المصير جد  
اختيار النص الكوميدي من المسرح

الناشئين الى الاستمرار في الكتابة  
للمسرح لو أن العديد من نقاد هذه  
الحركة أدركوا أن من وظيفة الناقد  
كسب الفنان ، وطرح اعماله بقصد  
خلق قادة جباهيرية يمكن أن يأتي  
منها الكاتب الأكثر جودة ، ويمكن من  
خلالها في نفس الوقت دفع الكاتب  
الى تقديم المزيد من انتاجه ، الا أن  
معظم نقادنا كان يتخذ من النقد وسيلة  
لإبراز عضلاته الثقافية في التطاول  
على الكاتب بكل ما يسيء اليه ، وبكل  
ما يثبط عزيمته ، ويدعوه الى الركون  
بعيدا عن مثل هذه المشاكل ، وهذا  
اللون من النقد الخاطئ كان السبب  
ايضا في سبب آخر ، وهو أن الفرق  
المسرحية قد وجدت نفسها أمام هذه  
الموجة من النقد في ظروف تحسّم  
عليها عدم الثقة بالكاتب المحلي  
وانتاجه والحرص على تقديم اعمال  
مسرحية ذات لون خاص في التأليف  
لا تجده بين نصوص من يتقدمون  
اليها من الكتاب الناشئين ، فكان أن  
انفتحت الى الاعداد والتكوين عن  
المسرح العالمى ، الا انها — اي  
الفرق — أدركت بعد فترة ، وهي  
تسير في هذا الطريق ، انه لا يمكن  
للمسرحية المعدة أن تعبر بصدق عن  
مشاكل الفرد في المجتمع المحلي، فكان  
أن اتجهت الى تحويل هذه المسرحيات  
الى اللون الهازل الذي يشبع رغبة  
المواطن العادي من الضحك .. الا  
أن جمهور المسرح لم يعد يرضى  
بالاكتفاء بالضحك ، كما أن معظم  
النقاد وقفوا ضد هذه المسرحيات  
التي يخرج منها المواطن بخفي حنين ،  
مخلفا وراءه صدق ضحكاته لا غير ،  
وهذا ما دفع بالفرق المسرحية الى  
التفكير ألف مرة قبل الاقدام  
على تقديم اي عمل فنى ،  
كما أدركت أنه لا يمكنها  
تقديم المسرحيات العالمية الجادة لعدم  
اقبال الجمهور على مثل هذه الاعمال،  
كما أدركت أن المسرح الكوميدي  
العالمى او المصغر غير صالح لأن  
الكوميديا كما هو معروف تتبع من





# النوازل العربية في الفنون المسرحية

جمال الدكتور: سعيد خطاب

ARCHIVE

http://archivebeta.sakr.net.com

ومن أجل هذا فإن معاهد الفنون المسرحية في البلاد المختلفة تشترط لقبول الطلاب بها مستوى ثقافي معيناً حده الأدنى هو ضرورة حصول الطالب على شهادة الثانوية العامة أو ما يعادلها عليها وذلك بالإضافة إلى الموهبة الفنية التي هي في حقيقة الأمر أساس التكوين العلمي في مثل هذه المعاهد الفنية العالية .

ويندر أن نرى بلداً يقتنع بمستوى أقل من الثانوية العامة لدراسة مثل هذه الفنون ، اللهم إلا تلك البلاد التي كانت تنظر إلى النشاط المسرحي باعتباره نشاطاً ترفيهياً أو فرغاً على هامش الحياة أو التي كانت تكتفي بإنشاء مراكز للدراسات المسرحية مركزة بصفة خاصة على النشاط التمثيلي لتمكين بعض المحترفين من الاستزادة المهنية ومقتنعة بأن هذا هو كل ما تستطيع أن تقدمه للحركة المسرحية . وحتى هذه البلاد قد أخذت منذ مدة طويلة في مراجعة نفسها بعد أن تبين لها أن المسرح بغنونه المختلفة يشكل الجزء الأكبر من حضارتها الإنسانية ويرسم الملامح الرئيسية لحياتها الثقافي ، الأمر الذي ترتب عليه الاتجاه إلى إنشاء المعاهد العليا

يهتم المجتمع الإنساني في الشرق والغرب بالفنون المسرحية على اختلاف أشكالها والوانها باعتبارها ركائز أساسية في تشكيل الوجدان القومي وتطوره ونموه .  
بتال معاهد الفنون المسرحية اهتماماً خاصاً في هذه البلاد المختلفة ذلك لأنها تعتبر في واقع الأمر القاعدة الأساسية لأي نشاط ثقافي إنساني متطور . وإذا كانت مضى هذه المعاهد قد أخذ وضعه في الكيان الجامعي في مضى البلاد ، وإذا كانت بعضها قد انسجمت مع بعض كليات والمعاهد الفنية الأخرى في شكل أكاديميات فنون ، إلا أننا نرى أنه ما زالت بعض هذه المعاهد تعيش مستقلة عن الكيانات التعليمية الأخرى لأسباب خفية ليس المجال الآن مناسباً لمناقشتها، ولكنه يكفي أن نسير إلى أن جانباً من هذا الاستقلال يرجع إلى الحرص على خصية هذه المعاهد واحاطتها بكافة الضمانات التي أعدها على تحقيق رسالتها كما يوجد مبرر آخر لهذا 'استقلال في بلاد أخرى مرجعه إلى حداثة هذه المعاهد مالية تحرص دائماً على أن تكون على مستوى ثقافي عال وعلى نفس مستوى الدراسات العالية التي تتم في الجامعات والمعاهد العليا في التخصصات المختلفة.

المختصة . بل وأكثر من هذا فقد اتجهت البلاد المختلفة إلى مرحلة التعليم العام ورات أن التربية المسرحية ينبغي أن تأخذ حثها في هذه المرحلة التعليمية .

ولهذا فإنه ليس من المستغرب أن نجد الذين يخطون لهذه المعاهد المختصة أنها يضعون في اعتبارهم المراحل التعليمية السابقة ومكانة التربية المسرحية فيها.

ربما يكون في هذا التقديم العابر إشارة واضحة إلى ضرورة انشاء المعهد العالي للفنون المسرحية في دولة الكويت .

وإذا كان انشاء المعهد يعتبر ضرورة حتمية يفرضها الواقع الملموس والتطور المسرحي الذي تسرع فيه دولة الكويت منذ فترة طويلة ، وإن هذه الاعتبارات السابقة قد حققت نجاحا ملحوظا لعل أبرز مظاهره هو هذا الشعور الصادق بضرورة التحرك نحو مرحلة أرقى وأكبر من مراحل التعليم والوصول بالمسرح وفنونه إلى أقصى مراتب الدراسة ، خدمة لشباب هذه الأمة وتحقيقا لأهدافها التي تسعى إلى ربط الكويت بآرقى ما وصلت إليه البلاد المختلفة في هذه المجالات .

إن دولة الكويت تسير بخطوات واسعة في المجالات الاقتصادية والاجتماعية والتعليمية ، وقد وصلت في هذا المجال الأخير إلى انشاء جامعة الكويت حتى تأخذ المعلم الإنسانية حثها الوافي من الدراسة والبحث . ويعد بناء المنطقة فرصة التعليم الجامعي بصورة أفضل . واستكمالاً لهذا الاتجاه العلمي السليم ، فإن الدولة تتجه الآن نحو أقامة كيان ثقافي يواكب هذه الاهتمامات الكبيرة حتى يكتمل البناء الحضاري على أساس من المعرفة بالعلوم الإنسانية والثقافية والفنية . إن حكومة الكويت الرشيدة تشعر بمسئوليتها أمام شعبها وشعوب المناطق المجاورة وفي تقديرها أن الاطوار العام الذي ينبغي أن يتحرك فيه التفكير ونحن نرسي الآن قواعد الحركة المسرحية — في المجال التعليمي — هو اعتبار دولة الكويت مركز اشعاع واستقبال للثقافة والفنون وتحديد الملامح الرئيسية للمسؤوليات والواجبات حتى تكون بداية البناء سليمة وقابلة للنمو والانتشار . على أن هذا التفكير يفرض بالضرورة وضع تصور عام للفنون وتحديد الأهداف الأساسية ورسم السياسة العامة على مستوى التخطيط والتنفيذ .

#### التصور العام والأهداف الأساسية :

إن الاهتمام بالفنون على مختلف أشكالها والوانها ، وبصفة خاصة فنون المسرح ، ينبغي أن ينظر إليه على أنه امر حتمي باعتبار أن هذه الفنون تشكل عنصرا

أساسيا في تكوين الإنسان وتنمية قدراته وملكانته وبناء شخصيته وتشكيل حسه الوجداني بما يتفق والسلوك المتحضر لإنسان العصر الذي يعيش فيه من هذا المنطلق فإن الامر يقتضي ونحن ننضع تصورا للفنون في دولة الكويت أن يكون هدفنا الأساسي تحقيق ما يلي :

- ١ — اشباع الجانب الوجداني في الإنسان .
- ٢ — ازكاء الشخصية العربية باعتبار الثقافة الفنية جزءا أساسيا فيها .
- ٣ — ارتباط الفن بحياة الإنسان وتغيير المناخ الذي يحقق له نموا صحيا .
- ٤ — تنمية الذوق الفني باعتباره سعة للسلوك المتحضر وبحيث تكون اللبسة الفنية بارزة في كل ما يتعلق بحياة الإنسان .
- ٥ — إتاحة الاستمتاع بالفنون للجميع باعتبارها حقا مكتسبا لهم .
- ٦ — المحافظة على التراث العربي بما يضمنه من تنوعات بيئية متعددة .

#### السياسة العامة :

أنني أعتقد بأن هذا التصور العام وهذه الأهداف التي سبق الإشارة إليها ينبغي أن تعيش في حدود السياسة العامة للثقافة والفنون في دولة الكويت والتي أعتقد أن المجلس الوطني للثقافة هو الجهاز الرسمي الذي سيتحمل عبء هذا العمل الأساسي . وفي تقديرنا أن ربط الحركة المسرحية ، في المجال التعليمي بسياسة المجلس الثقافية ، سوف يحمي هذه الفنون ويعمل على تأصيلها واعطائها الفرصة الكاملة للوجود والنمو والإتساع .

#### الخطة العامة والتخطيط

##### للمعهد العالي للفنون المسرحية :

إن الخطة العامة للفنون — في المجال التعليمي —

ينبغي أن تقدم على أساسين واضحين :

**الأساس الأول :** أعداد الفنان المتق .

**الأساس الثاني :** أعداد الموجه ومعلم الفن .

وذلك باعتبار أن هذين الأساسين لا يمكن فصلهما عن بعضهما البعض .

فالنشاط الفني على مستوى الإبداع والممارسة والاحتراف يرتبط بمراحل الأعداد الأولى منذ الطفولة وحتى نهاية مراحل التعليم العالي .





ونشر هنا الى مجالين مهمين يمكن للمعهد أن يكون له دور فعال فيهما :

- ١ - **مسرح الأطفال والعرائس** : باعتبار أن هذا المسرح يعتبر اللبنة الأولى لأي حركة مسرحية مسرحية .
- ٢ - **المسرح المدرسي** : باعتبار أن هذا المسرح هو الذي يسهم بشكل مباشر وفعال في تكوين شخصية الطالب ويكون لهذا الطالب انشغالا حقيقيا يلزمه طول حياته ، فإن أصبح فنانا ، كسبت الحركة المسرحية الفنان المثقف الدارس ، أو أصبح مستقبلا وذواغالفنون المسرحية وبهذا تثرى الحركة المسرحية بهذا الجمهور العريض من بين الدارسين في مراحل التعليم المختلفة .

#### ج - مسؤولية المعهد أمام قطاع الشباب :

أن الاندية والمراكز الثقافية وأماكن تجمعات الشباب على مختلف ميوله هي مجالات الممارسة المنطلقة لنشاطات الشباب ، وينبغي أن تشكل الفنون عنصرا حيويا فيها ، ويأتي دور المعهد في أعداد الموجه لهذه الانشطة الفنية والثقافية لهذه المجالات الشبابية .

#### د - مسؤولية المعهد أمام الدارسين والباحثين :

وينبغي أن تكون ذات طبيعة خاصة :  
ويحقق ذلك بتوفير المناخ العلمي وذلك عن طريق :

- ١ - **مكتبة المعهد** : وينبغي أن تكون ذات طبيعة خاصة بما ترضه من مراجع ومؤلفات ودراسات وبحوث .
- ٢ - **متحف المسرح** : باعتبار أن هذا المتحف هو البيئة العلمية والثقافية والسجل الثابت للحركات المسرحية وتاريخ الفكر الانساني وهو مرجع الباحثين والدارسين الذين يبغون الصدق في اثرء الحركة الثقافية من خلال المسرح اما بالكتابة ، أو بالصورة ، أو بأسلوب الاداء والاخراج .

#### هـ - مسؤولية المعهد أمام الواقع المحلي :

أن حداثة الحركة المسرحية في دولة الكويت والناطق الجاورة لها قد أوجد اهتماما في الرأي العام بسلبياته وإيجابياته وذلك يفرض على المعهد : -

- ١ - وضع صيغة تعاونية لدفع الانتاج المسرحي وتحسين العاملين فيه علميا وتعليميا من الاستزادة والثقفة بأنفسهم .

من أجل هذا فإن التخطيط لانشاء المعهد العالي للفنون المسرحية كان يراعي مجموعة من الاعتبارات الأساسية حتى يعيش المعهد في ألفة تامة وتجانس حقيقي مع الفكر العربي الاصيل بماضييه وحاضره وتطلعاته في المستقبل . وحتى يكون دوره في بناء المجتمع واضحا ومؤثرا ومحققا للاهداف الأساسية التي من أجلها تضاعفت كافة الجهود لانشاء هذا المعهد .

#### التخطيط للمعهد :

لقد ارتبط التخطيط للمعهد بمجموعة من الأبعاد نسوق منها :

١ - التعرف على الواقع المحلي بأبعاده الاجتماعية والتاريخية وامتداداته المختلفة وتحديد الحساور العلمية بهذه الأبعاد .

ب - التعرف على الآراء المحلية وبصفة خاصة من الأجهزة المسؤولة التي لها علاقات بالجهات الثقافية والفنية .

ج - التعرف على الآراء الأجنبية . فالتجارب المباشرة التي نمت في بعض البلاد الأخرى العربية والأجنبية أمر له قيمته ذلك لأن التجربة الانسانية تشكل عنصرا رئيسيا في مثل هذه الأجهزة الثقافية والفنية .

وكان من نتيجة ذلك أن ظهرت مجموعة من المسؤوليات وغرست نفسها عند التخطيط لهذا المعهد نذكر منها :

١ - **مسؤولية المعهد أمام الحركة المسرحية** : وضرورة الاهتمام بالفرق المسرحية ودراسة أوضاعها والتعرف على اسباب دفعها وتطورها واقتراح ما يلزم لذلك باعتبار أن المعهد هو المكان العلمي الذي تقع عليه هذه المسؤولية . ويرتبط بذلك ضرورة الاهتمام بحركة الكتابة المسرحية والعمل على اثرائها باعتبار أن النص المسرحي هو أساس الحركة المسرحية النامية .

ب - **مسؤولية المعهد أمام القطاع التعليمي** : وضرورة الاهتمام بأعداد معلم التربية المسرحية وإيجاد صيغة تعاونية بين المعهد والأجهزة المسؤولة عن المراحل التعليمية المختلفة باعتبار أن المعهد هو المكان الحقيقي الذي يمكن أن يتم فيه أعداد معلم وموجه الفنون على مستوى التدريس والإشراف .

٢ - وضع سياسة منهجية لحوار ثقافي متجدد ومستمر حول القضايا المسرحية والفكرية والثقافية والاستفادة من خبرة كبار المفكرين والفنانين والنقاد على المستوى العالمي .

٣ - وضع سياسة مرنة للقبول بالمعهد لاحتضان ذوي الثقافات والاستعدادات الفنية من حملة الثانوية العامة وما يعادلها من الدراسات الاخرى . وأن تستهدف خطة الدراسة من حيث المدة الدراسية وطبيعة المواد الوصول بالدارسين الى درجة عالية من الثقافة والممارسة والإبداع الفني .

#### د - الوضع العلمي ومكانة المعهد :

على هذا النحو فإن الإطار العام للمعهد يكون متكاملًا وعلى مستوى عالٍ مماثل للكيانات الجامعية وهذا يفرض على المعهد :

١ - ربط المعهد علميا بالمعاهد العليا المماثلة وأكاديميات الفنون في الوطن العربي والبلاد الاخرى ضمانا لتحقيق التجانس العلمي نوعا وكيفا . ويمكننا للدارسين من الاستزادة وتبادل المعرفة والاستكمال للدراسة في بعض التخصصات الفنية التي قد يحتاج الوضع فيها الى ذلك .

٢ - تمكين خريجي المعهد من استكمال دراستهم العليا ذات التخصص الدقيق والوصول بهم الى مستوى الماجستير والدكتوراة في فلسفة الفن أو ما يعادل ذلك في ضوء اقرار المعهد ومكانته العلمية .

#### اسلوب التنفيذ :

لقد أصبحت الصورة واضحة ومتكاملة وبدأت مرحلة الدراسة المنهجية وكانت ذات شقين :

١ - وضع المنهج العلمي لتخصص معين .

ب - تحديد العلاقة العلمية بين الجانب التعليمي أثناء الدراسة والجانب التطبيقي في مجالات الحياة العامة .

وقد اكتفى في المرحلة الحالية بالتركيز على ثلاثة أقسام علمية هي :

١ - قسم فنون التمثيل والإخراج .

ب - قسم النقد والأدب المسرحي .

ج - قسم الديكور المسرحي .

وقد روعي أن تكون المواد الدراسية في ثلاث مجموعات .

١ - مجموعة مواد الثقافة العامة بالتركيز على اللغتين العربية والانجليزية .

ب - مجموعة مواد الثقافة الفنية بالتركيز على الثقافة المسرحية والأدبية والفنية .

ج - مجموعة مواد الثقافة التخصص المباش بالتركيز على مواد التمثيل والإخراج والدراما والكتابة المسرحية والتصميم والتنفيذ للديكور والأزياء المسرحية .

وانطلاقا من هذا المفهوم المتكامل وتنفيذا لسياسة الدولة وإيمانها الكامل بدور الفنون المسرحية فقد صدر القرار الوزاري رقم ٧٣/١٧ بإنشاء المعهد العالي للفنون المسرحية وبدأت الدراسة في المعهد في أكتوبر عام ١٩٧٣ .

وبذلك يكون قد تم وضع الحجر الأساس للبدائية العلمية للفنون . وإذا كان الاهتمام قد تركز في هذه المرحلة على الفنون المسرحية ، فإننا نطمح في أن يكون إنشاء هذا المعهد بداية خير ، وتنشأ في المستقبل القريب المعاهد العليا المماثلة التي تهتم بالفنون التشكيلية والفنون الموسيقية والفنون التعبيرية ، وأن تظهر في دولة الكويت أكاديمية الفنون لتقوم بدورها مع جامعة الكويت في استكمال البناء الإنساني والثقافي للكيان الكويتي المنطور الذي أصبح يؤمن بمسؤولياته العلمية والثقافية والفنية .

والله ولي التوفيق .

سميد خطاب

مدير أكاديمية الفنون بالقاهرة

عميد المعهد العالي للفنون المسرحية

# الحركة المسرحية في الكويت

## أعلام وأرقام

أولا : عن المسرح

٣ - أول مسرحية قدمت في الكويت كانت عام ١٩٣٦ من تلاميذ المدارس ومدرسيها ، وكان ذلك بإشراف حمد الرقيب الذي كان مدرسا ، وعمل بعد ذلك وكيلاً لوزارة الشؤون الاجتماعية ، وهو الآن سفير الكويت في عمّان . وإحدى الرقيب هو الذي اكتشف وشجع محمد النشسي صاحب الدور المرسوق في المسرح المرتجل ، كما أن حمد الرقيب قد أسهم في وضع المسرح على طريقه الصحيح بربطه باللغة الفصحى ، والاستعانة بالخبرات التي أخرجته من الاجتاهد الى الحرفة والفن .

٤ - حين سافر حمد الرقيب الى القاهرة قاد محمد النشسي الحركة المسرحية في الكويت من خلال فرقة الكشافة ( لانه لم يكن مدرسا فلم يستطع الاعتماد على المدارس ) وقدم النشسي عديدا من المسرحيات المرتجلة ( نحو عشرين مسرحية ) كان يضع فكرتها العامة ، ويحدد ادوارها بمعاونة زملائه في الفرقة ، ثم يترك لكل عضو تأليف دوره .

٥ - عاد الرقيب من القاهرة سنة ١٩٥٠ بعد أن تخرج في المعهد العالي للدراسات المسرحية ، وتتلبد على يد زكي طليمات . فيها لبث أن قرر الخروج بالحركة المسرحية من طريق الارتجال ، والعودة بها الى البداية الصحيحة التي كان بدأها ، أي الاعتماد على عناصر مثقفة من مستوى المدرسين ، فمع تشجيعه للتلاميذ

١ - « الكويت » العاصمة ، التي تحمل الدولة اسمها غيرها ثلاثة قرون ، وهي المجال الوحيد للنشاط المسرحي المعتبر فنيا ، أما المسرح المدرسي التعليمي فانه ملازم لكافة المدارس في انحاء الدولة ، وفي مدارس الكويت يحظى المسرح بقدر مناسب من الاهتمام ويقام له بناء مستقل قد تستعمل ساحته كقطعم فني الايام العادية ، بما عدا ثانوية الشويخ ، والمعاهد الخاصة ، والجامعة ، فلكل منها قاعة مسرح مستقلة .

٢ - في مدينة الكويت صالحتا عرض مسرحي ، احدهما في « الشامية » ، وهي تستعمل الآن لغراض التعليم ، والاخرى في « كمين » ، وهي التي تعرض عليها الفرق عادة . كما تستعين بعض الفرق بمسرح المعاهد الخاصة في حالة تعطل صالة كمين لسبب او لآخر ، فقد صار من تقاليد الفرق في الكويت أن تعرض على التتابع فرقة بعد اخرى ، فلا تشاهد فني الكويت مسرحيتان في ليلة واحدة ، ولكن إحدى الفرق قدمت تجربة في العام الماضي ، تعرضت مسرحيتها حين وجود عرض اخر ، ونجحت الى حد كبير .

وقبل اقامة قاعة كمين كانت المسرحيات تعرض في مسرح ثانوية الشويخ ، وقبل ثانوية الشويخ كانت تعرض في النوادي والساحات او على مسارح المدارس القديمة ، كالنجاح والشرقية .



محمد النسمي



زكي ملهيات



همد الرجب

عناصر مثقفة ومدرية تستطيع اداء الادوار بالعربية الفصحى ، وتخصيص المسرح الشعبي لدور اجتماعي يؤديه في حدود اللهجة التي يمثل بها ، اي من جنوب العراق الى نهاية الخليج .

٦ - واول نص مسرحي كتب في الكويت ، اذاعة سنوات تبدأ عام ١٩٦١ الذي أسس فيه المسرح العربي ، الذي ما لبث ان قدم اعمالا بالعربية الفصحى، مثل : صقر قريش لتيور ، وابي دلالة مضحك الخليفة لبالكثير ، وقد استقبلت من البيئة استقبالا طيبا اوشك ان يصرف الناس عن المسرح الشعبي الذي توقف او كاد في تلك المرحلة .

١٠ - وفي سنة ١٩٦٤ تخلت الدولة عن مسرحها : العربي والشعبي ، واشهرت المسارح كلها ( اذ كان قد اضيف مسرحان اخران : الخليج العربي والكويتي ) كجسميات ، ونظمتها القانون ، واستحدثت بذلك معونة مالية سنوية ( ٨ الاف دينار لكسل مسرح ) بشرط ان تستمر في موازنة نشاطها وتقدم عملين مسرحيين في السنة كحد ادنى .

١١ - ابرزت الحركة المسرحية في الكويت عناصر جيدة ، في مجالها الفاليف والاخراج ، نذكر منهم عبد الرحمن الشويحي الذي كتب اكثر مسرحيات المسرح الشعبي ، وعبد العزيز السريع وصقر الرشود اللذين كتبوا اكثر مسرحيات مسرح الخليج العربي . وفي مجال

ولفرق المدارس الف فرقة من المعلمين ، وكانت تمثل في جمعية المعلمين ، واتصلت هذه الفرقة بالنصوص ذات المستوى ، ونذكر - على سبيل المثال - جنون ليلى لشوقي ، ومسرحية ولاء لجنييف .

٦ - واول نص مسرحي كتب في الكويت ، اذاعة الشاعر احمد العدواني ، وهو مسرحية شعرية بعنوان « مهزلة في مهزلة » وضع فكرتها حمد الرجب وصاغها العدواني شعرا ، وقد مثلت لأول مرة في بيت الكويت بالقاهرة سنة ١٩٥٠ ونشرت المسرحية في كتاب ، كما نشر جزء منها بهجلة البعثة ولعلها - الى الان - المسرحية الشعرية الوحيدة .

٧ - في سنة ١٩٥٦ تأسس المسرح الشعبي - وهو اول المسارح في الكويت - برئاسة محمد النسمي ، وما لبثت وزارة الشؤون ان اخضعتة لاشرافها ، وطالبته بتنظيم نفسه والاعتناء على نصوص مكتوبة ، مما كان مثار خلاف بين معتادي الارتجال والراغبين في مجازاة التطور الذي قدمت جمعية المعلمين نماذج منه من قبل .

٨ - في سنة ١٩٥٨ دعى زكي ملهيات لزيارة الكويت وبقي فيها نحو ثلاثة اشهر ، وشاهد عروض المسرح الشعبي ، وزار المدارس وشاهد عروضها ، ورفض تقريراً الى وزارة الشؤون - التي دعمته - كان من اوضح افكاره الدعوة الى تأسيس مسرح جديد من

الإخراج نذكر حسين الصالح مخرج المسرح العربي ، وصقر الرشود مخرج مسرح الخليج العربي ، وأشهر ناقدتين مسرحيتين في الكويت : محبوب العبدالله فسي مجلة البقعة ، وحسن يعقوب العلي ، في مجلة الرسالة ثم مجلة مرآة الآمة .

١٢ - وفي سنة ١٩٦٥ افتتح معهد الدراسات المسرحية التابع لوزارة الاعلام - الارشاد سابقا - وكان يقبل الحاصلين على الشهادة المتوسطة . ولكنه في الفترة الأخيرة صار معهدا عاليا يخلط الحاصلون على الثانوية العامة ، وفيه طلاب من دول الخليج وعديد من الدول العربية الى جانب ابناء الكويت بالطح ، والدراسة في المعهد مختطة ولدة أربع سنوات .

### ثانيا : عن المسارح

في الكويت أربع فرق مسرحية هي حسب ترتيبها الزمني :

المسرح الشعبي - المسرح العربي - مسرح الخليج العربي - المسرح الكويتي .

### ١ - المسرح الشعبي :

قدم المسرح الشعبي المسرحيات المرتجلة الآتية :  
مدير فاضل - خبير اسكت - من المسئول - مطر صيف - شرباكه - ضاع الامل - تاليتها - بلاوي عجوز المشاكل - ليلة عرسه نام على السليقة - حرامي متقلص - أمك طراز أول - صاروخ شراكه - على امه نذر - جنى وعطبه - قرعه ومبلوخ - من الماضي - كل سنة ميدان والسنة العيد الثالث - مدرسة ملا صقر .

قدم افكار هذه المسرحيات المرتجلة محمد النشبي يعاونه أعضاء المسرح في مرحلة الارتجال ، مثل عبيد الرحمن الضويحي وحسين الصالح الحداد وعقاب الخطيب وغيرهم . وقدم المسرح في تلك المرحلة مسرحية واحدة مكتوبة ، كتبها صقر الرشود هي مسرحية « تقاليد » .

وحين اضطر المسرح الشعبي الى مواجهة المنافسة بعد تأسيس المسرح العربي ، بدأ يعتمد على النصوص المكتوبة من مؤلفين يحترفون التأليف ، منذ عام ١٩٦٣ والى اليوم ، وقد قدم ١٧ مسرحية .

١ - سكانه برته : كتب قصتها حسين الصالح ، وأعدّها حوارا وأخرجها عبد الرحمن الضويحي ، وعرضت في ٣٠-١-١٩٦٤

٢ - غلط يا ناس : كتبها وأخرجها الضويحي

وقدمت عام ١٩٦٥ .

٣ - الجنون فنون : كتبها الضويحي وأخرجها خالد الصقبي وقدمت في ١٠-١-١٩٦٥ .

٤ - اصبر وتشوف : كتبها وأخرجها الضويحي وقدمت في موسم ٦٥ - ١٩٦٦ .

٥ - يهمل ولا يهمل : ألفها صالح موسى وأخرجها الضويحي وعرضت في ٢٠-١-١٩٦٦ .

٦ - كازينو أم عنبر : ألفها وأخرجها الضويحي .

٧ - انتخبوني : كتبها وأخرجها الضويحي وعرضت في ٢٢-١-١٩٦٧ وعرضت مرة أخرى في ٩-١-١٩٧٠ .

٨ - حرامي آخر موديل : ألفها وأخرجها الضويحي وعرضت في ٢٣-١٢-١٩٦٧ .

٩ - الحق الضائع : ألفها محمد دخيل البحري ومحمد الراشد .. وأخرجها خالد الصقبي ، وعرضت في ١٠-٧-١٩٦٨ .

١٠ - المسح يبقى : ألفها ابراهيم العواد وأخرجها خالد الصقبي ، وعرضت في ١١-٢-١٩٦٩ .

١١ - صورة : كتبها عبد الامر التركي وأخرجها عبد العزيز الفهد ، وعرضت في ٧-٧-١٩٦٩ .

١٢ - زنتاية : ألفها وأخرجها الضويحي وعرضت في ٢١-١-١٩٧٠ .

١٣ - الليلة هدهد : ألفها صالح موسى وأخرجها ابراهيم الصلال .

١٤ - كاويوي في الدببة : ألفها ابراهيم العواد وأخرجها الضويحي ، وعرضت في ١٥-٦-١٩٧٠ .

١٥ - اليوم : اقتبسها محمد دخيل البحري وأخرجها عبد العزيز الفهد ، وعرضت في ٣٠-١-١٩٧١ .

١٦ - مدير طرطور : كتبها صالح موسى ، وأخرجها ابراهيم الصلال ، وعرضت في ٧-٣-١٩٧٢ .

١٧ - ثور عيده : كتبها وأخرجها الضويحي ، وعرضت ضمن موسم ٧٢-١٩٧٢ .

### ٢ - المسرح العربي

أسس هذا المسرح في ١٠-١-١٩٦١ وقدم بعض الاعمال الفصحى ، ولكنه حين اشهر جمعية اهلية سنة ١٩٦٤ وتخلّى طلبات عن الاشراف عليه دخل كنفاس للمسرح الشعبي في الانتباه الذي اعتنقه الشعب من البداية . وقدم المسرح العربي ٢٢ مسرحية وبياناتها كالآتي :

١ - صقر قريش : تأليف تيمور وأخراج طلبات ،



## عبد الرحمن الضويحي يقول:

● تجربتي هي تجربة اي انسان يبدأ أولى خطواته في مجال المسرح ، وان كان لي من قسول عن هذه التجربة فانه يتلخص في انني ما زلت ابحت عن الجديد .

● من معوقات النجاح المسرحي عدم وجود النص الجيد والكتاب المتبرس ، بجانب النص الشديد في قاعات العرض ، وهناك عنصر مهم جدا له دور كبير في تقييد حركة المسرح واعاقته عن السير السليم في دروب التطور والتقدم الا وهو هذا النص الكبير في العنصر التسامي .

● الحركة المسرحية في الكويت شلتها شأن اية حركة مسرحية في اي قطر

آخر لا بد ان تمر في عدة تجارب واطوار ، وعندما تنتهي من هذه المراحل يصبح في المستطاع اصدار الحكم عليها ، اما الآن فلا احد يستطيع ان يصدر حكما قاطعا حول المسرح في الكويت ولكن يمكن المرء ان يقول وهو مطمئن ان المسرح الكويتي اجتاز بثبات ومقدرة وتصدى دور الطفولة ومرحلتها .

● انا شخصيا لم اصل ، حتى الان ، الى المرتبة التي استطيع بها ان اعطي تصورا كاملا عن مستقبل المسرح في الكويت ، ولكني استطيع ان اقول ، وهذا اعتقادي ، انه اذا توافرت مقومات الفن المسرحي الصحيح ، فسوف يحتل المسرح في الكويت مكانته المرموقة ويكون رائدا في الخليج وذا دور بارز كبير .

وقدبت في ١٨-٣-١٩٦٢ .

٢ - فانها القطار : كتبها توفيق الحكيم واخرجها طليبات ، وعرضت في ١٩-٦-١٩٦٢ ، واعيد عرضها في شتاء الموسم التالي في ١٩-٢-١٩٦٣ .

٣ - عبارة المعلم كندوز ، الفها الحكيم واخرجها طليبات وعرضت مع سابقتها .

٤ - ابن جلا : كتبها محمود تيمور واخرجها طليبات وعرضت في ٢٠-١٢-١٩٦٢ .

٥ - المتقدة : كتبها تيمور واخرجها طليبات ، وعرضت في ١٩-٢-١٩٦٣ .

٦ - استارثوني وانا حي : وهي اول نص كويتي يمثل المسرح العربي ، كتبه سعد الفرغ واخرجها طليبات ، وقدبت في موسم ٦٣-١٩٦٤ .

٧ - مضحك الخليفة: الفها علي احمد باكثير واخرجها طليبات ، وعرضت في ٢٠-١١-١٩٦٣ .

٨ - آدم وحواء : من اقتباس فتوح تشارلي وخراج طليبات ، وعرضت في ٤-٤-١٩٦٤ .

٩ - الكثر : الفها الحكيم واخرجها طليبات وعرضت مع سابقتها في عرض واحد .

١٠ - حشت وشلت : وهي اول مسرحية يستل بها المسرح العربي عن اية معونة ، اذ كتبها سعد الفرغ ، واخرجها حسين الصالح ، وقد لاقت نجاحا كبيرا ، وعرضت في ٢٠-١٢-١٩٦٤ .

١١ - اغنم زمالك : كتبها عبد الحسين عبد الرضا المثل بالفرقة ، واخرجها حسين الصالح وقدبت في ٣-٧-١٩٦٥ .

١٢ - الكويت سنة ٢٠٠٠ : الفها سعد الفرغ واخرجها حسين الصالح وعرضت في ٥-٢-١٩٦٦ .

١٣ - ٢٤ ساعة : اقتبسها جعفر المؤمن واخرجها حسين الصالح وعرضت في ١٣-٥-١٩٦٧ .

١٤ - حظ حليم بينهم : اقتبسها سعد الفرغ واخرجها حسين الصالح وعرضت في ٤-٦-١٩٦٨ .

١٥ - من سبق لبق : الفها عبد الحسين عبد الرضا واخرجها حسين الصالح ، وعرضت في ١٩-١١-١٩٦٩ .

١٦ - الليلة يصل محقان : اقتبسها محمد جابر واخرجها حسين الصالح ، وعرضت في ١٠-١٢-١٩٦٦ .

١٧ - الغاضي راضي : اقتبسها محمد جابر واخرجها

حسين الصالح وقدمت في ٢٤-٦-١٩٧٠ .

١٨ - خط الطير .. طار الطير : كتبها عبد الأمير التريكي ، وأخرجها حسين الصالح ، وعرضت في ١٥-٣-١٩٧١ .

١٩ - مطلوب زوج حالا : كوتها عبد الحسين عبد الرضا وسعد الفرج وأخرجها حسين الصالح ، وعرضت في ١٥-١٢-١٩٧١ .

٢٠ - عايلة بو معروفة : أعدها محمد جابر وأخرجها عبد الأمير التركي وعرضت في ٢٤-٥-١٩٧٢ .

٢١ - ٣٠ يوم حب :

٢٢ - عالم نساء ورجل :

٣ - مسرح الخليج العربي :

تأسس هذا المسرح في ١٢-٥-١٩٦٢ ، وقد حاول أن يسد الفراغ الذي تركه المسرح العربي بتخليه عن تأدية النصوص الفصحى والأعمال العالية ، وسنجد من قائمته مسرحياته أنه لا يلتفت طويلا إلى مسرحيات الترفيه ، وإنما يهتم بالكتاب الكبار إذا لجا إلى الانتباه ، كما أنه قدم إلى جمهور المسارح ألح كتاب المسرح في الكويت ، وهما : عبد العزيز السريع ، وصقر الرشود .

وقد قدم ٢٧ مسرحية ، وبياناتها كالآتي :

١ - بسافر ويس : وضع فكرتها ثلاثي المسرح وأعد حوارها وأخرجها صقر الرشود ، وقدمت في ١٥-٧-١٩٦٣ .

٢ - الخطأ والفضيحة : ألفها مكي الغلاف وأخرجها الرشود ، وقدمت في ١-٩-١٩٦٣ .

٣ - الأسيرة الضائعة : وضع فكرتها عبد العزيز السريع وأعد حوارا للجنة الثقافية وأخرجها الرشود ، وعرضت في ٢٥-١٢-١٩٦٣ .

٤ - أنا والإيام : ألفها وأخرجها صقر الرشود ، وعرضت في ١٢-٥-١٩٦٤ .

٥ - الجوع : ألفها السريع وأخرجها الرشود وعرضت في ٢-١١-١٩٦٤ .

٦ - المقلب الكبير : ألفها وأخرجها الرشود - وعرضت في ٢٥-٣-١٩٦٥ .

٧ - الطين : ألفها وأخرجها الرشود ، وعرضت في الموسم ذاته .

٨ - مصفحة مع الشيطان : مسرحية جرم ك. جرم أعدها وأخرجها اسلام فارس ، وعرضت في ١٠-٥-١٩٦٥ .

٩ - عنده شهادة : ألفها عبد العزيز السريع ، وأخرجها الرشود ، وقدمت في ٨-١٢-١٩٦٥ .

١٠ - الحاجز : كتبها وأخرجها الرشود - وقدمت في ٤-١-١٩٦٦ .

١١ - الله يا الدنيا : ألفها ثلاثي الخليج وأخرجها عبد العزيز الفهد ، وعرضت في ١٠-٢-١٩٦٧ .

١٢ - لا طينا ولا غدا الشر : اقتبسها وفاء الصدر وأخرجها عبد الأمير مطر ، وقدمت في ١٥-٢-١٩٦٨ .

١٣ - المرة لعبة البيت ، كوتها صقر الرشود من بيت الدمية لابن ، وأخرجها منصور المنصور ، وعرضت في ١٩٦٨ .

١٤ - لن القرار الاخير ؟ كتبها عبد العزيز السريع وأخرجها الرشود وعرضت في ٤-١٢-١٩٦٨ .

١٥ - ثم غاب القمر : أعدها حسين مؤنس عن شتاينيك ، وأخرجها كمال حسين ، وعرضت في ٣١-٣-١٩٦٩ .

١٦ - نعمة في الحكمة : أعدها سليمان الخليفي وأخرجها صالح حمدان وعرضت في ٣-١١-١٩٦٩ .

١٧ - بخور أم جاسم : ألفها محمد السريع وأخرجها صقر الرشود وعرضت مع السابقة .

١٨ - مهنة ولا كندشين : ألفها عبد الرحمن الصالح وأخرجها منصور المنصور وعرضت مع سابقتها .

١٩ - فلؤس ونفوس : كتبها عبد العزيز السريع وأخرجها صالح حمدان ، وعرضت في ١٠-٦-١٩٧٠ .

٢٠ - رجال وبنات : وهي عن الغريان لهزري بك أعدها وكوتها وأخرجها صقر الرشود ، وعرضت في ١-١٢-١٩٧١ .

٢١ - الحجلة : أعدها صقر الرشود عن لويجي براندلو وأخرجها صالح حمدان وعرضت في ٢-٣-١٩٧١ .

٢٢ - القاضي خايف : أعدها الرشود عن دافيويت ، وأخرجها منصور المنصور وعرضت مع سابقتها .

٢٣ - الاستثناء : أعدها عبد العزيز السريع عن نرجيون ، وأخرجها وهي تجربته الوحيدة في الإخراج ، وقدمت مع سابقتها .

٢٤ - الدرجة الرابعة : ألفها السريع ، وهي تعديل لمسرحية : لن القرار الاخير ؟ وقدمت في ٢٥-٧-١٩٧٢ .

٢٥ - ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ : بم ألفها السريع والرشود ، وأخرجها الرشود ، وعرضت في ٢٧-١-١٩٧٢ .



١٥ - غرفة بو صالح : معدة عن جون ماديسون ، وأخرجها سعدون العبيدي ، وعرضت مع السابقة .

١٦ - بو محمد راح المخرسية : كتبها خالد الريس وأخرجها يوسف الشراوي وعرضت في ٨-٩-١٩٧٠ .

١٧ - ديرة بطخ : كتبها براك البراك عن البرجوازي التنبيل لولير ، وأخرجها أحمد الشاهين ، وقدمت في ٢٧-٩-١٩٧٠ .

١٨ - النواخذة : ألفها سالم الفقمان وأخرجها حسين الصالح الحداد ، وقدمت في ٢٣-٢-١٩٧١ .

١٩ - لعبة حلوة : كتبها عن ماريغو حسين الصالح الحداد وأخرجها ، وقدمت في ٢٠-١١-١٩٧١ .

٢٠ - سهاري : كتبها وأخرجها الحداد أيضا عن الكاتب الاسباني يونتيلا ، وقدمت في ١٥-١-١٩٧٢ .

٢١ - طرباش لوماش : كتبها سالم الفقمان ، وأخرجها عبد الرحمن الشايجي ، وقدمت في

#### ثالثا : عن المسرحيات

في هذه الفترة تقدم قائمة ببلوجرافية ، مرتبة أبجديا على اسم المؤلف ، بأهم المقالات التي نشرتها الصحافة الكويتية ، وكان موضوعها نقد وتحليل المسرحيات السالفة الذكر



٢٦ - ضاع الديك : كتبها السريع وأخرجها الرشود ، وعرضت ابتداء من ١١-١٩٧٢ .

٢٧ - شياطين ليلة الجمعة : كتبها السريع والرشود ، وأخرجها الرشود وعرضت في ١٤-٥-١٩٧٢ .

#### ٤ - المسرح الكويتي

هو آخر المسارح ظهورا ، اذ تأسس في ١-٦-١٩٦٤ ، وقد قدم ٢١ مسرحية بياتها كالاتي :

١ - حظها يكسر الصخر : ألفها وأخرجها محمد النشمي ، وعرضت في ٢١-١١-١٩٦٤

٢ - بغيتها طرب صارت نشب : ألفها وأخرجها النشمي أيضا ، وعرضت في ٣-٣-١٩٦٥ .

٣ - حي بحي : كتبها حابد الهاشم وأخرجها ثامر السيار وقدمت في ٢٥-١٠-١٩٦٥ .

٤ - ناس وناس : ألفها حسين الصالح الحداد وأخرجها محمد النشمي ، وعرضت في ٢٣-٣-١٩٦٦ .

٥ - شعوع ودموع : ألفها سلمان جوهر وأخرجها أحمد الشاهين وعرضت في ٢-١٠-١٩٦٦ .

٦ - عتيق الصوف ولا جديد البريسم : كتبها وأخرجها حسين الصالح الحداد ، وقدمت في ١٩-٣-١٩٦٧ .

٧ - ناطور الفنانير : كتبها عبدالله بركات وأخرجها أحمد الشاهين ، وعرضت في ٤-١١-١٩٦٧ .

٨ - الحجي فقير وآخر لحظة : ألفها رضا علي حسين وأخرجها الحداد وعرضت في ١٢-٦-١٩٦٧ .

٩ - لما حصل لي بطلت أصلي : كتبها عبدالله بركات ، وأخرجها أحمد الشاهين ، وقدمت في ٢٢-١٢-١٩٦٨ .

١٠ - مشروع : واج : كتبها حسين الصالح الحداد وأخرجها سعدون العبيدي ، وعرضت في ١٥-١٩٦٩ .

١١ - شرايكم يا جماعة ؟ : ألفها وأخرجها حسين الصالح الحداد ، وقدمت في ٢٧-٨-١٩٦٩ .

١٢ - الام : ألفها وأخرجها سعدون العبيدي ، وقدمت مع سابقتها في عرض واحد .

١٣ - شعاع : كتبها حمد السبع وأخرجها عبدالله الفليج وعرضت في ١٠-١-١٩٧٠ .

١٤ - غضني وغضك : كتبها وأخرجها حسين الصالح الحداد وعرضت في ١٦-٢-١٩٧٠ .

**بلال عبدالله**

- من القرار الاخير ؟ تجربة
- انسان يعيش بين رغبتين
- النهضة ٢١-١٢-١٩٦٨
- مسرحية : مشروع زواج
- النهضة ٢١-٦-١٩٦٩
- « صورة » سلبية يقدمها المسرح الشعبي
- النهضة ١٢-٧-١٩٦٩
- مسرحية : « الليلة يصل بحقان »
- تحتاج الى اعادة نظر
- النهضة ٢٠-١٢-١٩٦٩
- مسرحية : « شعاع » ، لم تحقق للمؤلف والمخرج حلمها
- النهضة ٢٤-١-١٩٧٠
- أين التجديد في : نفوس وغلوس ؟
- النهضة ٢٧-٦-١٩٧٠
- المسرح العربي في الكويت ومسرحية : القاضي راضي
- الرأي العام ( الملحق ) ١٢-٧-١٩٧٠
- مسرحية : انتخبوني
- النهضة ٣٠-١١-١٩٧٠
- مسرح الخليل ومسرحية : « رجال وبنات »
- الرأي العام ٣-٢-١٩٧١
- مسرحية كابوي في الدبدبة : أين الجديد فيها ؟
- النهضة ٢٦-٦-١٩٧١
- ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ بم
- النهضة ١٩-٢-١٩٧٢

« ج »

**جميل الباجوري**

- مسرحية يجب الا تعرض :
- « صورة »
- النهضة ٢٨-٦-١٩٦٩
- حط الطير .. طار الطير
- النهضة ٢٧-٣-١٩٧١

« ح »

**حسن يعقوب العلي**

- « الحق الضائع » مسرحية
- بين الواقع والرمز
- الرسالة ٢١-٧-١٩٦٨

**ابراهيم العواد :**

- حول مسرحية « انتخبوني »
- الرائد ١٧-١٢-١٩٧٠
- حط الطير .. طار الفن
- المسرحية التي رجحت الجبيع
- الرائد ٨-٤-١٩٧١

**احمد العبدستاني :**

- « لما حصل لي بطلت اصلي »
- مسرحية ملطوشة
- الرسالة ١٢-١-١٩٦٩

**احمد عطية ابو مطر :**

- مدير طرطور وواقع المسرح هنا
- الرائد ٣٠-٣-١٩٧٢
- مسرح الخليل لم يتزلق في لعبة الاضحاك
- « عن : الدرجة الرابعة »
- عالم الفن ٢٠-٧-١٩٧٢
- « شياطين ليلة الجمعة »
- السياسة

**اسماعيل مهد اسماعيل :**

- عن مسرحية : القاضي راضي
- البيظة ١٣-٧-١٩٧٠

**امينة الصاوي**

- عشت وشفت وقواعد المسرح
- الهدف ٣٠-١٢-١٩٦٤
- بين الفن وموهبة الحضور
- « عن : الجنون فنون »
- الهدف ٢٠-١-١٩٦٥
- اصبر وتشوف : مسرحية التقابل والتماثل
- صوت الخليل ١-٧-١٩٦٥

**انطوان بارا :**

- « شعاع » تطالب باعادة النظر
- في مشكلتها المسرحية
- الهدف ١٥-١-١٩٧٠
- « رزنابة » مسرحية لا تنتمي
- الى المسرح الشعبي
- الهدف ٥-٢-١٩٧٠

— مؤال يطرح على مسرح الخليج  
العربي : لن القرار الاخير ؟  
الرسالة ١٢٨-١٦٦٨

— الصبح يبقى

الرسالة ٢٤-١٩٦٩

— مسرحية « صورة » في ميزان

النقد الادبي

الرسالة ١٣-١٩٦٩

١٠-١٩٦٩

٢٨-١٩٦٩

— مسرحية « شعاع » فاقدة الهدف

الرسالة ١٨-١٩٧٠

— مسرحية : ديرة بطيخ

الرسالة ١٨-١٠-٧٠

— انتخبوني

الرسالة ١٥-١١-١٩٧٠

— « اليوم » مسرحية المسرح الشعبي

للموسم الجديد

الرسالة ٢٤-١٠-١٩٧١

١٧-١١-١٩٧١

— مأخذ فنية على الدرجة الرابعة

الرسالة ٦-٨-١٩٧٢

١٣-٨-١٩٧٢

### حكمت القيسي

— اضاء على مسرحية شعوع ودبوع

اضواء الكويت ١٠-١-١٩٦٦

— ناطور الدنانير

النهضة ١٨-١١-١٩٦٧

### حمد السبع

— عن مسرحية : « صورة »

الرسالة ٢١-٩-١٩٦٩

— عن مسرحية : شعاع

الهدف ٢٢-١-١٩٧٠

الرسالة ٢٤-٢-١٩٧٠

### حمد السعيدان

— الرمز في مسرحية « الطين »

الهدف ٢٤-٢-١٩٦٥

« خ »

### خالد الخشان

— الاصدقاء — القاضي — الحجلة

الوجه الحقيقي المشرق لمسرح العربي

الطليعة ١٣-٣-١٩٧١

### خالد خلف

— اصبر وتشوف

الرسالة ٢٠-٦-١٩٦٥

### خليفة الوقيان

— مسرح الخليج : (٣،٢،١) بم

الرائد ٢٧-٤-١٩٧٢

« ر »

### واشد أمين

— حيلة ظالة على مسرحية « صورة »

الرسالة ٢٧-٧-١٩٦٩

« س »

### سليمان الهزامي

— « زرنامة » والفراغ المسرحي الشعبي

البقطة ٩-٢-١٩٧٠

— « النواخدة » مسرحية جيدة ، ولكن .

البقطة ٨-٢-١٩٧١

— مسرحية « اليوم » وقضية المسرح الهادف

والجوهري

البقطة ٨-١١-١٩٧١

### سليمان الخليفي

— ملاحظات حول فكرة (٣،٢،١) بم

السياسة ٢١-٢-١٩٧٢

### سليمان الشطي

— « الجوع » خط عريض تحت الجرح الكبير

اضواء المدينة ١١-١١-١٩٦٤

— كلمة ولكنها ليست القرار الاخير

البیان فبراير ١٩٦٩

مارس ١٩٦٩

ابريل ١٩٦٩

### سميح سمارة

— مسرح الخليج ورجال وبنات

السياسة ١٥-٢-١٩٧١

— مسرح الخليج ونقطة مضيئة صالحة للازدهار

عن : (٣،٢،١) بم

السياسة ١-٢-١٩٧٢



« ص »

#### صالح حمد

— من القرار الاخير ؟ مسرحية تبحث عن قضية  
اليقظة ١٦-١٢-١٩٦٨

#### صالح الخريبي

— الكويت سنة ٢٠٠٠  
اخبار الكويت ١٢-٢-١٩٦٦

#### صلاح المداوي

— « الترجمة الرابعة » نقطة مضيئة في ظلام  
المسرح الكويتي  
اخبار الكويت ٣١-٧-١٩٧٢

« ع »

#### عبدالله خلف

— حول المسرح وعنده شهادة  
صوت الخليج ١٥-١٢-١٩٦٥  
— فعلا .. لا ملينا ولا غدا الشر  
اليقظة ٢٦-٢-١٩٦٨  
— حظ حبلهم بينهم  
الطلليمة ١٩-١-١٩٦٨  
— « المرة لعبة البيت » اوقفت الهبوط  
المسرحي ..  
الطلليمة ٣١-٧-١٩٦٨

#### عبدالله الشبيبي

— لم يكن هناك قرار آخر  
التهنئة ١٤-١٢-١٩٦٨

#### عبدالله العتيبي

— « شعوع ودعوع » بداية غير مشجعة  
للمسرح الكويتي  
الهدف ٢٠-١-١٩٦٦

#### عبد الرزاق البصير

— عن مسرح التثبيبي  
الشعب ٢٢-١٠-١٩٥٨  
— المسرح العربي في « ٢٤ ساعة »  
مجلة الكويت ١-٧-١٩٦٧  
— الحق الضائع » مسرحية غير مقبولة عند المتقنين  
الهدف ١٨-٧-١٩٦٨

#### عبدالعزیز الصرعاوي

— وزير الشؤون الاجتماعية يتحدث عن مسرحية :  
يمهل ولا يهمل  
الراي العام ١٠-١-١٩٦٦

#### عبدالمجيد شكري

— « كلابوي في الدبدبة » كوميديا دامعة اخطأت  
الطريق  
مرآة الامة ٢٣-٦-١٩٧١  
— « ١ ، ٢ ، ٣ » بم لقاءات المجتمع  
مرآة الامة ٣٠-١-١٩٧٢  
— بين مسرح ابسن والدرجة الرابعة وصغر الرشود  
مرآة الامة ٢٦-٧-١٩٧٢  
— شياطين ليلة الجمعة  
عالم الفن

#### عصمت خليل

— حطر الطير وطار التخلف عن المسرح الكويتي  
اخبار الكويت ٢١-٣-١٩٧١

#### علي حميدان

— مع فرقة المسرح الشعبي في « بلاوي »  
الاجتماع - نوفمبر ١٩٥٨  
علي السنيان

— المديونة المسرحية : الجوع  
أضواء المدينة ١١-١١-١٩٦٤  
— عن مسرحية : عنده شهادة  
الهدف ٢٣-١٢-١٩٦٥

« ف »

#### فيصل السعد

— مسرحية جيدة ، ولكننا البديل ؟  
عن : ٢٤٣٢٤١ بم  
الرائد ٣-٢-١٩٧٢

« ل »

#### لطيفة الرجيب

— هزيمة المرأة في « آدم وحواء »  
أضواء المدينة ١٤-٤-١٩٦٤  
— مسرحية : حي بحي ، في ميزان النقد  
أضواء الكويت ١-١١-١٩٦٥

« م »

### محبوب العبدالله

- رأي في مسرحيتي : آدم وحواء ، والكفر  
هذا الاسبوع ١٦-٤-١٩٦٤
- مسرح اخر موديل : عن : « حرامي آخر موديل »  
اليقظة ٢٢-١-١٩٦٨
- ثرثرة فوق المسرح : عن : لا طينا ولا غدا الشر  
اليقظة ١٩-٢-١٩٦٨
- عن مسرحية صلاح الدين ، لفرح انطون  
اليقظة ٢٢-٤-١٩٦٨
- « لعبة البيت » او انتظار جمهور جديد  
اليقظة ٨-٧-١٩٦٨
- الموقف العربي في مسرحية كويتية  
عن : الحق الضائع  
اليقظة ٢٩-٧-١٩٦٨
- مسرحية « صورة » لا علاقة لها بالمسرح  
اليقظة ١٤-٧-١٩٦٩
- كايوبي في الدبديبة ، وعودة المسرح للوراء  
اليقظة ١٢-٧-١٩٧١
- عن : « ٢٠٢١ » بم  
اليقظة ١٣-٢-١٩٧٢

### محمد الامام

- انا ابن جلا
- اخبار الكويت ٢٤-١٢-١٩٦٢
- كلية لا بد منها في « ستر قريش »
- الهدف ٧-٣-١٩٦٢
- المسرح العربي ينتقل الى الكوميديا الراقية  
عن : ابي دلامة
- اخبار الكويت ١٩-١١-١٩٦٣
- مسرحية « انا والايام » مجهود ضخم  
اخبار الكويت ٤-٦-١٩٦٤

### محمد حسن عبدالله ( الدكتور )

- عن : ضاع الديك  
السياسة
- عن : شياطين ليلة الجمعة  
السياسة

### محمد مبارك

- عن الام ، وشرابكم يا جماعة ؟  
السياسة ٧-٩-١٩٦٦
- نفوس وفلوس
- السياسة ٢٠-٧-١٩٧٠

- نظرة في ٢٤٢٤١ بم

السياسة ٧-٢-١٩٧٢

- عن : طرباش لوماش

السياسة ٢٣-٣-١٩٧٣

- عن : شياطين ليلة الجمعة

السياسة ٢٩-١٢-١٩٧٣

### محمد همام الهائمي

- بنات الحور  
( عن مسرحية المسرح التوجيهي )  
الهدف ٢٠-٢-١٩٦٣

### مسعود الفهد

- عابلة بو ضرورة يجب ان تهوت  
المرائد ١-٦-٧٢
- مسرحية : حي بخي ، في ميزان النقد

### مسافر العامري

- « لعبة حلوة » مسرحية تعتمد على الحوار والاخراج  
عالم الفن ٥-١٢-١٩٧١

« ن »

### نعمان عثور

- عن مسرحيتي الحاجز ، وابن القرار الاخير  
مجلة الكويت ١-١-١٩٦٩

http://www.vebeta.Sakhrit.com

### هداية سلطان السالم

- « صفقة مع الشيطان » على حساب الكويت  
الهدف ٢٧-٥-١٩٦٥
- اغتم زمانك
- اخبار الكويت ١٢-٧-١٩٦٥
- « و »

### وليد ابو بكر

- طريق الضياع في مسرحية الجوع  
هذا الاسبوع ٥-١١-١٩٦٤
- « يعمل ولا يهمل » ثلاثة نماذج ونتيجة  
الهدف ١٣-١-١٩٦٦
- القديم والجديد في « الحاجز »  
الهدف ١٤-٤-١٩٦٦
- « انتخابوني » مقدمة ضعيفة لحدث كبير  
الهدف ١٢-١١-١٩٧٠
- اليوم
- عالم الفن ٦-١١-١٩٧١



الرسالة ١٩-١-١٩٦٩

— مشكلة المؤلف المسرحي

الرسالة ٢٩-٦-١٩٦٩

— لماذا يميل جمهور المسرح الى الكوميديا ولا يهتم

بالتراجيديات

الرسالة ١٤-١-١٩٧٠

— المسرح في الكويت بين أزمة الثقافية ، وثورة

المثقفين عليه

الهدف ٩-٧-١٩٧٠

١٦-٧-١٩٧٠

— معهد التمثيل وحماية الدور الذي يجب ان يلعبه

الهدف ٢٠-٨-١٩٧٠

— واقع الحركة المسرحية ، ومقترحات النهوض بها

الرسالة ٢٨-٥-١٩٧٢

### حسين الصالح

— أزمة المسرح في الكويت

اخبار الكويت ١٦-٩-٧١

### حسين غسان

— أزمة المسرح في الكويت

اخبار الكويت ٢٧-٩-١٩٧١

### حمد الرحبي

— المسرح ومستقبله في الكويت

الرائد/الجزيرة — ابريل ١٩٦٤

« ز »

### زكي طليمات

— الكويت يشق طريقا الى وعي اجتماعي جديد

المجتمع — ابريل ، مايو ١٩٥٨

— المعارضون لاقامة مسرح في الكويت

الشعب ١٩-٦-١٩٥٨

— مولد المسرح الكويتي

العربي — يونيو ١٩٦٢

— طليعات برد على النشبي

النهضة ١١-١-١٩٦٩

— المسرح الكويتي بين ما هو كائن ، وما يجب ان يكونه

الرائد — مايو ١٩٧٠

« س »

### سعد الفرج

— المسرح ومشكلاته

الرائد العربي — يناير ١٩٦٦

— أزمة المسرح في الكويت

اخبار الكويت ٤-١-١٩٧١

— المسرح الكويتي قدم لعبة حلوة ، لكنها

غير خالية من العثرات

عالم الفن ٢٨-١١-١٩٧١

### رابعا : عن قضايا المسرح

« ١ »

### ابراهيم العواد

— التكوين بدل الاعداد

الرائد ١٨-٣-١٩٧١

### احمد الشاهين :

— المسرح بحاجة الى الدعم

الرسالة ١٥-٩-١٩٦٨

— زكي طليمات بين الامل واليوم

الرسالة ١٠-٦-١٩٦٨

### اتور المطار

— المسرح الكويتي

مجلة الكويت ٢٤-١٢-١٩٧٠

« ب »

### بلال عبدالله

— مسرح الاطفال وحظه عندنا

النهضة ٢٦-١-١٩٦٨

— المسرح في الكويت : ماله وما عليه

النهضة ١٣-٥-١٩٧٢

« ج »

### حامد عبد السلام

— التمثيل المسرحي في الكويت

البعثة — يونيو ١٩٥٣

### حسن يعقوب العلي

— بين الدولة والمسارح

الهدف ١٥-٨-١٩٦٨

« س » — الجمهور مل وحدانية الخشبة

الرسالة ٨-٩-١٩٦٨

— المسرح الكويتي بين « ام » مناسبة الامومة

و « مربية » غير حنون

الرسالة ٢٢-٩-١٩٦٨

— كيف نستطيع النهوض بالمسرح ؟

### عبدالعزیز محمود

- المسرح في الكويت ، ما له وما عليه
- النهضة ١١-١١٦٨

### علي الرامي ( الدكتور )

- تطوير الحركة المسرحية في الكويت
- مجلة الكويت ١-٣-١٩٧٢

### علي السبتي

- المسرح في الكويت
- الشعب ١-١٩٥٩

« ف »

### فائق عبدالجليل

- لماذا تموت اعمال الفنانين على خشبة مسرح
- كيفان ؟

عالم الفن ٣-١-١٩٧١

« ق »

### قاسم مشاري

- المسارح الشعبية
- البعثة - سبتمبر ١٩٤٨

« م »

### محبوب العبدالله

### المسرح في الكويت

صوت الخليج ٢-٢-١٩٦٦

١-٢-١٩٦٦

- المسرح الكويتي في ازمته الحالية

الطلیمة ٧-٦-١٩٦٧

- عن : تاريخ واطوار المسرح في الكويت

اليقظة ٩-١-١٩٦٧

- الموقف المسرحي وازمة الكوميديا

اليقظة ٢٠-٥-١٩٦٨

- عن : الحركة المسرحية وتطورها

اليقظة ٢٦-٨-١٩٦٨

- المسرح ليس في طريق مسدود

اليقظة ١٦-٩-١٩٦٨

- المسرح الذي نريده

اليقظة ٢٢-٣-١٩٧١

- محاولة ان يكون المسرح سياسيا

اليقظة ٢٤-٧-١٩٧٢

### محمد الامام

- هل لدينا مسرح بالكوييت ؟

### سليمان الحزامي

- المسرح عندنا

السياسة ( الاسبوعية ) ٢٤-١١-١٩٦٥

- ما هو موقف المسرح في الكويت من التيارات

المسرحية الحديثة ؟

اليقظة ١١-١-١٩٧١

١٨-١-١٩٧١

### سليمان الفهد

- أزمة المسرح الكويتي

السياسة ٢-٣-١٩٧٠

« ص »

### صقر الرؤود

- أزمة المسرح في الكويت

اخبار الكويت ٢٠-٩-١٩٧١

٢١-٩-١٩٧١

« ط »

### طارق عبدالله

- المسرح الكويتي من الباب الخلفي

الطلیمة ٣-١١-١٩٦٥

« ع »

### عبدالله خلف

- دخول المرحلة الثانية للبناء المسرحي بعد

عشر سنوات

صوت الخليج ٢٠-١-١٩٦٥

### عبدالرحمن الصالح

- تجربة المسرح في الكويت

الرائد ١٦-٩-١٩٧١

٢٣-٩-١٩٧١

٣٠-١-١٩٧١

### عبدالرحمن المزروعى

- المسرح في الكويت

الرسالة ١٦-٢-١٩٦٩

### عبدالعزیز السريع

- المسرح الكويتي في ازمته الحالية

الطلیمة ٣١-٥-١٩٦٧

- عن المسرح في الكويت

الرسالة ١٣-٤-١٩٦٩





#### محمود مرسى

- أزيمة المسرح في الكويت
- أخبار الكويت ٢٢-٩-١٩٧١

#### مسافر العامري

- المحرر المحلى: ما هو الاساس الذي يقوم عليه ؟
- عالم الفن ٢-١٢-١٩٧٢
- ما هي الاعمال التي يستحقها الجمهور المحلى ؟
- عالم الفن ٢٣-٤-١٩٧٢

« و »

#### واجد دوماني

- المسرح الشعبي الكويتي
- رسالة النفط — مارس ١٩٦١

#### وليد ابو بكر

- هموم الفنان في الكويت

« ي »

#### يحيى الريميان

- من المسئول عن ركافة المسرح في الكويت ؟
- الطليعة ١٨-٩-١٩٧١



( هذه الاقتباسات من كتاب « الصحافة الكويتية في ربع قرن »  
للدكتور محمد حسن عبدالله . ويصدر قريبا عن جامعة الكويت ) .



الهدف ١١-١٠-١٩٦١

- المسرح الكويتي بين البناء والارتجال
- اضاء الكويت ١٤-٥-٦٣
- المسرح في الكويت بين وزارتي : الشؤون والارشاد
- اضاء الكويت ٢-٨-١٩٦٥

#### محمد حسن عبدالله ( الدكتور )

- المتقنون والمسرح الكويتي
- عالم الفن ٢٦-٣-١٩٧٢

#### محمد ذخير البحري

- تجربة المسرح السياسي والفنان المثقف
- اليقظة ١٩-٧-١٩٧١

#### محمد السنعوسي

- اول مهمة للمسرح في الكويت ان يشكل جمهوره
- عالم الفن ٩-٤-١٩٧٢

#### محمد عباس مصطفى

- المسرح الشعري في الكويت
- اخبار الكويت ٢٤-٩-١٩٦٣

#### محمد التمشي

- عن المسرح الشعبي
- اليقظة ( التي كانت تصدرها المباركية ) ١٩٥٨
- المسرح التوجيهي والمسرح العربي
- الهدف ١٤-٢-١٩٦٢
- يرد على طلبيات
- النهضة ٤-١-١٩٦٩
- يروي تاريخ المسرح في الكويت
- الراي العام ( الملحق ) ٨-٢-١٩٧٠
- أزيمة المسرح في الكويت
- أخبار الكويت ٢٣-٩-١٩٧١
- مذكرات محمد التمشي
- عالم الفن ٣-١٠-١٩٧١
- ١٩٧١-١٠-١٠
- ١٩٧١-١٠-٢٤
- ١٩٧١-١٠-٣١
- ١٩٧١-١١-٧
- ١٩٧١-١١-١٧

# صقر الرشود ويوسف قاسم

غائرا الى اعماق النص ليدرك المعنى الخلفي .

ومهما كان يشوب فترة السنينات من تلق نتيجة للدعائم الفكرية والرؤية المدركة لابعاد العملية الفنية ، الناقصة ، فان بالإمكان اعتبارها فقرة نوعية بالقياس الى المسرح المرتجل .

● لا ينسلخ الكاتب المسرحي ، في نتاجه ، عن مواقفه الفكرية والفلسفية والسياسية .. التي يتمثل بها كائنات ، متفقا كان أو متعلما ، وحيث انه بالإمكان التعرف على هذه المواقف من خلال ثأيا العمل الواحد — وفيما عدا مساهمات الديكور وحركة الشخص على الخشبة والموسيقى والاداء .. الخ .. الخ في ابراز النص الى الطور الحيوي — فهل تمكنت عملية الإخراج في الكويت ، بشكل عام ، وخلال هذه السنوات العشر من الكشف عن الدلالات الفلسفية الأساسية للنص ، او التوصل الى اضافتها من عند المخرج كعملية انحراف جمالية ببايات النص ؟

★ ايا كان المخرج ، فانه يبحث عن

سيتوصل اليها ان تتجاوز حدود هذا المستوى .

وفي تلك الفترة التي لم يوجد فيها الموروث المسرحي الخاص بالبيئة ، او الاكاديمي ، فقد جعل الانتشار الى الخبرة الفنية من قبل العاملين المستجدين على هذا المجال والحرفية في اداء اعمالهم ، أمرا طبيعيا ، كما كانت تلك الاعمال تصطبغ بالصيغة الانفعالية العالية : أي المبالغة سواء على مستوى الكتابة أو الإخراج أو التمثيل .

في المرحلة السابقة للسينات ، كانت الطليقة المنهجية ، تتلخص بين مجموعة من الناس ، يطرح بينهم الموضوع ويناقش بطريقة شعبية لابراره من دون أن يكون هناك اختصاص واضح ، ولكن مع ظهور النص ( المدرس ) والواعي ، والشروط بوجود مسرح جاد يقدر ويحترم ما يكتب ) الى الوجود ، بدأ المخرج المختص أيضا .

ومع ان هناك أكثر من الاثنى عشر اختصاصا ، تتضافر لإيجاد العمل المسرحي ، يأتي المخرج بمستفيد منها ومترجما لاهداف ومقاصد المؤلف ،

● مع بداية السنينات ظهر النص المسرحي .. فاذنا قلنا بان تلك الفترة احتوت على ميلاد ادبيات المسرح ، بما فيها من حركة نقدية ، استطعنا ان نقول ببداية تصور اشمل ليس لوظيفة المسرح وهي جملة المعالجات للمشاكل والقضايا السائدة فحسب ، ولكن لطبيعته من الداخل .. بمعنى تحقق الترابط والتكامل بين الخصائص الفنية التي تدخل في تركيب العمل المسرحي والفرض الاجتماعي المرتجى منه . هذا ، فضلا عن امكانية تنامي الرؤية الفنية ، وربما الفكرية ، لدى الكاتب ، والتي قد لا تتحقق .. بمعنى من المعاني .. في المسرح المرتجل . فما الذي طرا على الإخراج من تغيرات في تلك الفترة انسجما وهذا الحادث ؟

★ كان القصور يشمل الواقع : بظواهره المتعددة ، بالاكاتبيات المادية .. وبالجانب العلمي .. وإذا سلمنا ، ان المخرج ينتهي ، من كل الوجوه ، الى هذه الوضعية في نفس الوقت الذي يمثل هو المرحلة الوسط بين الكاتب والجمهور ، استطعنا ان نخبر بانته لا يمكن للتناجح التي



أجبرى الحوار

.. وبحيث لا يكتسب روحا اقلية  
تحجب من خلف خصوصيات تقاليدها  
التجربة الانسانية .. وعلى العكس ،  
فان المتوقع هو ان تكشف هذه  
الخصوصيات بنظائر انساني يقرها  
من الآخرين . ان طعم الحزن وطعم  
الفرح واحد بالنسبة للطوبح البشري  
والحب والاخلاق . فاذا اخذنا بمسألة  
النار كمثال على محليتها ، وعالجناها

جدوى ما في العمل الفني من خلال  
التفسير الجزئي او الكلي للنص . ان  
مضمون الحركة الواحدة من الممثل  
على المسرح لا بد ان تكون نابغة  
عن معنى ظاهر وواضح لدى  
المخرج ، واحيانا غوي ، وان لم تكن  
هذه العلوية الا انعكاسا لتفسيرات  
نفسية ووجدانية متغلغلة في ذات  
المخرج . هناك الكثير من العموميات  
الظاهرة والخاصة بالعمل الفني  
يشترك في استخدامها المخرجون  
اثناء العمل .. في نفس الوقت الذي  
تتوفر لدى كل مخرج ادواته الخاصة  
في التعامل مع العبارة والحركة على  
الخشبة .. الخ .. وتوظيفاته  
المقتردة لدرجات الصوت وتقنية  
امكانيات التعبير الجادية والغوية ..  
وهكذا ، وعند اكتمال العمل  
واستقلاله بشخصية متميزة ، فان  
ذلك في نهاية المطاف لا بد ان يشير  
الى طريقة هذا او ذلك من المخرجين .  
ان التعامل مع جزئية بسيطة من  
العمل المسرحي ، في اختلافها من  
مخرج الى مخرج ، تدل بالتالي على  
نوعية الفهم التابع من احدهم لهذه  
الجزئية واحيانا على نوعية المفهوم  
الذي يريدها هذا المخرج ان يكتسبه .  
وهذا ما يدع المخرج في حالات معينة  
الى ان يمارس بعض التجاوزات على  
الصياغة الاصلية للنص ما .

وخلاصة القول ، فانه حين نسلم  
باساتحالة اخضاع العمل الفني الى  
تعريف محدد مع الانتعاض بتكوينه  
المعتمد .. لا نتردد بالقول من انه لا  
بد لاي مخرج كان من امتلاكه للون  
خاص والذي يعكس بالتالي اتجاهه  
الفلسفي او الفكري او ايا كانت هي  
التسمية المناسبة .

● ما هو ، في نظرك ، النص الكوني  
التموذجي ؟

✧ ان يكون هذا النص ، لصيقا  
البيئة ، ومعبرا بصدق عن هومها  
مشاكلها .. وان يكون طابعه  
لصياغة متينا .. والمعالجة انسانية

على اساسين شموليين كالاخفاق  
والانتماء وتجنحنا في ابرازها كدوافع  
قاهرة ، فاننا سننجح في اضافتهما  
الى التراث الانساني .. على ان تأتي  
هذه المعالجة مفسرة للمشكلة من حيث  
ارتباطها بمرحلة تاريخية وروح  
حضارية معينة دون القيام بأي  
محاولة لتبريرها .

● متى بدأت الاستفادة من بناء  
الديكور في العمل المسرحي في  
الكويت ؟

✧ استطع ان اتول ان مثل هذه  
الاستفادة قد بدأت منذ اوانزل  
الستينات وذلك عندما مثلت مسرحية  
« فرحة العودة » التي قام بإخراجها  
الاستاذ محمد التتسي . على هذه  
المسرحية لعب الديكور دورا بارزا  
ومهما في تجسيد مواقف رئيسية في  
المسرحية كغرق السفينة في لجة  
البحر في الفصل الاول ، ومشهد دفن  
موتاهم في الفصل الثاني وحلقة  
الزفاف في الفصل الاخير .

● ما اهم المراحل التي مر بها الديكور  
وما اهم سماتها ؟

✧ كما هو معروف ، ليس في الامكان  
تحديد المراحل التي يمر بها العمل  
الفني بدقة ، ولكنني هنا سأحاول  
قدر الامكان وبشكل تقريبي تحديدها  
على النحو التالي :

المرحلة الاولى : وتبدأ في اعتقادي  
من سنة ١٩٥٧ وتنتد الى سنة ١٩٦٣  
وفيهما كان الاسلوب يميل الى  
المساجاة والمبالغة في ابراز التفاصيل  
التي لم تكن في كثير من الاحيان  
ضرورية .

يوسف قاسم

ع

المرحلة الثانية : وثاني امتدادا  
للاولى ، حيث تبدأ من ١٩٦٣ وحتى  
١٩٦٨ ونهيا تطور الديكور بشكل  
تميز عن السابق وكائه خلالها يبحث  
عن شيء مفقود .. لعله الذات  
الحلية .

المرحلة الثالثة : وثاني في اعقاب  
الثانية ، اي من سنة ١٩٦٨ وحتى  
الان .. وفيها استطاع القول بان بناء  
الديكور قد اكتسب سمات محددة  
نوعا ما واضيفت عليه معالم جديدة  
لم تكن موجودة في المرحلتين السابقتين  
وفي هذه المرحلة ايضا بدأت تظهر  
بوضوح معان ومضامين رمزية  
ونفسية اكثر التصاقا وارتباطا  
بالنص .

● في أي المسرحيات تم اسقاط ابعاد  
رمزية او نفسية في تشكيل الديكور ؟

✧ كما ذكرت سابقا ، فان بناء  
الديكور في المرحلتين الثانية والثالثة  
قد اتخذ خطا أكثر تطورا منه في  
المرحلة الاولى ، وبالتالي فان اسقاط  
ابعاد رمزية او نفسية في هاتين  
المرحلتين كان أكثر وضوحا منه في  
المرحلة الاولى . ونستطيع ان نلمس  
هذا الوضوح بشكل جلي في

من الناحية الفنية .

### ● ما الذي يميز تجاربكم مع مختلف الفرق المسرحية الكويتية ؟

✧ تكاد تكون تجربتي واحدة — مع مختلف الفرق ، وهي تجربة احسست من خلالها بحرص اعضاء هذه الفرق على اقامة مسرح قوي ومتقدم في الكويت . واعتقد انهم نحوا ولكن بنسب متفاوتة .

واخيرا ، لي كلمة اختتم حديثي معكم لاقول لك : ان المسرح قد دخل مرحلته الرابعة مع مسرحية « شياطين ليلة الجمعة » .

كان المقصود تطور مفهوم الديكور لدى المسرحيين ، فانتني اؤكد بأن هذا التطور سار بشكل طبيعي يبعث على التفاؤل والطمأنينة .

اما المشاكل التي يواجهها بناء الديكور في هذه المرحلة وكان يواجهها طوال الوقت، فهي في رأيي تعرض الخطأ الموضوعية والمدرومة لديكور المسرحية المزمع تمثيلها للتغيير والتبديل والتعديل اكثر من مرة ... واحيانا في اللحظات الاخيرة ، حيث يكون الوقت ضيقا ، مما يسبب لمصمم الديكور وللمعال الارتباك والبلبله .. هذا من ناحية ، ومن ناحية اخرى عدم وجود مكان مخصص لتفسيذ الديكور ، وهي امور تضعف العمل

المسرحيات التالية على سبيل المثال لا الحصر اذكر : الحاجز ، الطين ، المخلب ، ضاع الديك ، صورة ، الحق الضائع ، اليوم ، بغيتها طرب صارت تشب .

### ● ما هي ، في رأيكم ، اهم المشاكل التي تسيطر على الديكور كتصميم وبناء ؟

✧ اذا كان المقصود من السؤال ابراز تطور علاقة الديكور بالجمهور ، فانتني استطيع ان اقول بأن تطور هذه العلاقة لا يزال مخفلا باستثناء فئة قليلة تملك الاحساس الفني ، مما يجعلها تعايش العمل المسرحي بشكل متكامل بما فيه الديكور . اما اذا



ARCHIVE

## يصدر قريباً... أدباء الكويت في قرنين « الجزء الثاني »

خالد سعود الزيد

المبحرون مع الرياح

شعر خليفة الوقيان

الغوص على اللؤلؤ

في المصادر العربية القديمة عبد الله الغنيم